

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE SUJET EN SUSPENS :
DE LA RHÉTORIQUE DE LA VOIX À LA MISE EN SCÈNE DU MUTISME CHEZ KLOSSOWSKI,
DES FORÊTS ET QUIGNARD

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
JOËLLE BOUCHARD

FÉVRIER 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier mon directeur Jean-François Hamel pour son enthousiasme, sa patience, son temps et sa très grande générosité, lesquels m'ont donné la détermination nécessaire pour mener à terme ce mémoire. Grâce à la constance de ses lectures et de ses précieuses observations, j'ai pu pleinement apprécier et approfondir mon objet d'étude.

Je remercie affectueusement mes parents, Liliane Carrière et Gérald Bouchard, pour leur appui inconditionnel. Un merci particulier à Patrice Martin, pour son soutien et l'assiduité de ses encouragements.

Un grand merci à Alexandra Soyeux, correctrice et fine lectrice de ce mémoire, pour sa collaboration, son écoute, son dévouement, et plus particulièrement pour le souffle qu'elle a su me donner et me transmettre pour la réalisation de ce projet.

Je remercie également Simon St-Onge pour sa générosité et son temps, puisque personne n'aurait pu mieux commenter les segments d'écriture disséminés et clairsemés que je lui donnais à lire.

Enfin, je remercie tous ceux qui, par leur présence et leur soutien, ont su m'épauler tout au long de mon parcours.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
L'ILLUSION VOCALE ET SES ÉCHOS	8
1.1 Pour une problématique de la voix	10
1.1.1 Qu'est-ce que la voix en littérature ?.....	11
1.1.2 Résonances	12
1.1.2.1 Roberte et les esprits	12
1.1.2.2 À l'écoute des voix chez Des Forêts	14
1.1.2.3 La promesse du nom	16
1.1.2.4 La scène d'une lutte : les trois auteurs	17
1.2 La fragilité du souffle	20
1.2.1 De la voix phénoménologique à une pensée de la trace	21
1.2.2 Creuser l'écart : le récit	25
1.3 Une voix qui déchante	28
1.3.1 De l'incertitude du <i>logos</i>	29
1.3.2 Guetter le sujet	32
CHAPITRE II	
ESPACE DES VOIX, LIEUX DU SUJET	37
2.1 La thématique du corps chez Klossowski	39
2.1.1 Un théâtre en suspension	40

2.1.2 Des corps et des mains	44
2.1.3 Chair et parole	46
2.2 Corps introuvables et espace en fuite chez Des Forêts	49
2.2.1 Espace de la mise en scène : la présence	50
2.2.2 Des corps : la pantomime et la destitution	53
2.2.3 Le cri : ascension et chute	56
2.3 Quignard et la voix vagabonde	58
2.3.1 Théâtre de la voix	59
2.3.2 Les voix du conte : d'échos et de labyrinthes	63
2.3.3 Le « dire » et le corps de l'errance	66
CHAPITRE III	
LE NOM DU SUJET ET LA MÉMOIRE DU LANGAGE	73
3.1 La place du nom	75
3.1.1 Parcours et détours	75
3.1.2 Le mutisme : source du nom	77
3.1.3 Absences	78
3.2 Le nom sous silence : Roberte censurée	81
3.3 Une mémoire indéterminée : perte et réinscription	85
3.3.1 Un paysage qui se dissipe, un oubli qui construit	86
3.3.2 Mémoire et traces	91
3.3.3 Langue et enfance	96
CONCLUSION	101
BIBLIOGRAPHIE	107

RÉSUMÉ

Les récits de *Roberte, ce soir* de Pierre Klossowski, *La Chambre des enfants* et *Une Mémoire démentielle* de Louis-René des Forêts, ainsi que *Le Nom sur le bout de la langue* de Pascal Quignard, sont à penser à l'aune d'une certaine littérature française de la seconde moitié du XX^e siècle, qui, par un procédé de dissémination de la voix, met en relief les tensions énonciatives et l'inquiétude du sujet face à son discours et au monde. En construisant des scènes où le réel passe au second plan par rapport à la voix ou le *sans-voix*, les auteurs produisent une sorte de théâtre où la marque d'une présence pleine du sujet est continuellement remise en doute. Nous voyons en effet que la voix dans les fictions des trois auteurs s'entend à la charnière d'une précarité et d'une violence, et pose la question du fondement du sujet et de sa présence à soi.

Ce mémoire entend donc examiner la nature de cette communauté esthétique, en analysant les différents modes de figuration de la voix qui se retrouvent dans les récits. Nous proposons tout d'abord de revisiter la problématique de la voix à partir des travaux de Jacques Derrida et de Dominique Rabaté, à l'intérieur desquels circulent respectivement les concepts de *différance* et d'*épuisement*. Transportant ainsi l'idée d'un procès en philosophie et en littérature vis-à-vis de la voix et du sujet, notre réflexion nous conduit ensuite aux thèmes de l'espace et du corps, lesquels soulèvent le problème de la constitution du sujet, dont le lieu d'inscription est incertain. L'incertitude au regard de la possible habitation de la voix et du sujet dans le discours et dans le monde nous porte enfin à voir comment les quatre récits agissent comme une mise à l'avant-plan d'un manque, d'un défaut que l'on retrouve dans le langage. Par là, nous voyons que le nom et la mémoire du langage jouent moins comme porteur de sens plein, de sens fixe, que comme élément disséminé et décentré.

À l'issue de notre réflexion, nous pouvons conclure que la voix dans les récits de Klossowski, Des Forêts et Quignard devient l'objet d'un mutisme et d'une discontinuité de la mémoire; qu'elle trace le circuit d'un retour s'inscrivant comme perte de repères et comme point de départ, plaçant le sujet entre la mémoire et la promesse. En somme, les récits ont quelque chose d'oraculaire, en ce sens qu'ils se présentent comme l'horizon et le retour de la voix, et qu'ils définissent un sujet dont la constitution ne paraît avoir ni début ni fin.

Mots-clé : Voix, sujet, *différance*, trace, dissémination, épuisement, théâtre, espace, corps, circularité, nom, mémoire, oubli, enfance.

INTRODUCTION

Il n'y a jamais eu pour personne le Sujet, voilà ce que je voulais commencer à dire. Le sujet est une fable [...] et ce n'est pas cesser de le prendre au sérieux (il est le sérieux même) que de s'intéresser à ce qu'une fable a de fiction convenue¹.

La notion de sujet s'accorde avec un certain déploiement historique en philosophie, c'est-à-dire avec un processus de subjectivation, d'émancipation et d'autonomisation. Entendu autrefois comme ce qui était aliéné et ce qui se projetait dans l'Autre (la Nature, la religion, Dieu, etc.), le sujet découvre avec la modernité qu'il est son propre fondement, entre autres avec l'*ego cogito* de Descartes, et sa radicalisation par Husserl, dans le sujet transcendantal. Mais le tournant de la modernité est également le lieu d'une perte du fondement subjectif, représentée par les philosophies du soupçon, dont Nietzsche, Marx et Freud sont les principaux instigateurs. Le sujet devient l'expression d'une volonté de puissance (Nietzsche), d'intérêts et de rapports de forces socio-historiques (Marx), ou de déterminismes inconscients (Freud). On entend par là un sujet qui n'est pas maître de son discours ni de ses actions, puisqu'il est subordonné à d'autres instances qui conditionnent, voire paralysent sa volonté et son autonomie. De cette façon, si ces philosophies mettent à l'avant-plan cet « effondrement² » du sujet, c'est en quelque sorte la pensée qui se situe dans un monde qui la dépasse — et cette perte de fondement entraîne avec elle la fissuration de ses points d'appui.

¹ Jacques Derrida, « Il faut bien manger, ou le calcul du sujet. Entretien avec J.-L. Nancy », dans *Après le sujet qui vient, Cahiers Confrontation*, no.20, Paris, Aubier, 1989, p. 97.

² Cf., Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Épiphanée », 1997 (1968), p. 352.

On parle ainsi aujourd'hui d'une crise du sujet, mais aussi de sa dissolution dans l'individu, où règne un moi vidé de toute substance, entendu comme nouvel automate. En cela, si l'on remarque que la modernité est caractérisée par le fondement « sujet », par l'humanisation de l'origine; on ne sait plus, en revanche, ce que devient la notion de sujet dans l'univers contemporain. La contradiction semble en effet dominer. D'une part, on glisse de la limite d'un monde centré sur le sujet à la nécessité de penser autrement le monde que depuis ce point d'appui, voire l'empressement de penser le monde autrement que centré. D'autre part, un certain mot d'ordre de retour du sujet — retour au sujet comme point de départ — insiste sur la scène intellectuelle, et plus particulièrement en littérature contemporaine. Le sujet prend de la sorte une posture de repli, une forme circulaire du retour à soi, par exemple dans les genres biographique, autobiographique et autofictionnel, mais aussi une forme plus violente comme principe même d'identité, en philosophie.

Or, pour qu'il y ait un retour ou un après le sujet, il faut présumer qu'il y a eu liquidation, disparition. En ce sens, ce qu'on nomme retour du sujet ne peut pas être d'emblée refondé puisque ce dernier se trouve dès lors décentré, hétérogène, indécidable, plutôt qu'effacé ou supprimé. Partant de cela, l'autonomie du sujet doit constamment chercher à se réaliser, à retrouver ses traces. Derrida dit d'ailleurs qu'elle rejoint la structure d'une promesse, dans la mesure où elle n'est jamais donnée ni présente, qu'elle est sans cesse menacée. C'est donc au sein d'une réinscription et d'un déplacement — d'une transformation qui est en cours pour autant qu'elle soit tenue par cette promesse — que le sujet se tient, et qu'il s'abandonne à un temps où la remise en cause de son statut éthique, esthétique et philosophique en est consubstantielle.

La problématique de la voix qui nous intéressera dans ce mémoire vient reproduire ce processus de désintégration du sujet, en ce qu'elle montre précisément l'effacement de celui-ci derrière un discours qu'il ne porte plus et sa possible disparition à partir d'une voix qui lui fait défaut. De cette manière, les idéaux de la modernité, tels la transparence communicationnelle, la raison discursive et le consensus interlocutoire, s'éteignent au milieu d'univers fictionnels qui en appellent plutôt à l'opacité et au désordre, à travers un sujet et une voix qui se disséminent. Cette dissémination nous met face à un monde défondamentalisé

qui se construit autour d'une mort symbolique du sujet, lequel paraît désormais comme fluidifié, précaire, vacillant. Et la source du discours, dira-t-on, disparaît en même temps que le sujet. Malgré cela, le sujet hante nos habitudes de pensée et reste inoubliable; et la voix, jouant un rôle essentiel dans sa constitution et sa présence à soi, rappelle qu'il ne faut surtout pas le taire.

Ce que l'on retrouve, dans une certaine littérature française moderne et contemporaine, c'est cette recherche visant à porter à l'avant-scène un sujet en voie de disparition, en montrant ses possibilités et ses limites. Rejoignant le mythe d'Echo, où on enlève au sujet la parole pour en avoir trop abusé, cette littérature, ou plutôt certaines œuvres qui, selon Dominique Rabaté, se définissent depuis Blanchot comme récits, mettent en scène une voix qui passe d'un bavardage assourdissant à une perte et à un mutisme qui fragilisent le sujet parlant. Autrement dit, et comme le souligne Rabaté dans *Vers une littérature de l'épuisement*, ces récits « présentent un singulier phénomène de monstration de leur voix narrative; ils posent la question du statut à accorder au sujet qui prend en charge la fiction écrite³ ».

Ce phénomène littéraire se manifeste dans les fictions de *Roberte, ce soir* (1954) de Pierre Klossowski, *La chambre des enfants* et *Une mémoire démentielle* (1960) de Louis-René des Forêts et *Le nom sur le bout de la langue* (1993) de Pascal Quignard. Dans *Rhétorique spéculative*, Pascal Quignard écrit : « J'ai deux maîtres qui sont encore vivants : Pierre Klossowski et Louis-René des Forêts. Ils ne m'ont jamais fait défaut⁴. » Cette déclaration témoigne d'une sorte de filiation entre ces auteurs, d'une proximité et d'une reconnaissance mutuelle. Or, nous croyons que l'un des aspects centraux de cette communauté esthétique vient de ce que leurs textes sont traversés par une réflexion sur les rapports entre le sujet et la voix. L'angle sous lequel nous proposerons de les étudier nous permettra justement de voir comment ils tendent tous les trois à matérialiser une voix dans

³ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*. Coll. « Les essais ». Paris : José Corti, 2004 (1991), p. 7.

⁴ Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 2002 (1995), p. 143.

une écriture de la trace ainsi que dans une tension entre le sujet parlant et son propre discours.

Par là, les récits de ces trois auteurs témoignent d'une remise en question de la rencontre du sujet avec lui-même, à travers une voix qui l'entérine et le désavoue en même temps. Dans ces récits de voix s'insère une forte ambivalence qui se déploie au coeur d'un mouvement et d'une expérience d'écriture « où l'on voit bien que la voix se perd et se retrouve, se désire et se dénie⁵ ». En ce sens, ces quatre récits tissent une trame narrative qui tend à restaurer l'organe vocal; mais la voix, souvent déficitaire, se dérobe dans la trace écrite, s'absente du lieu du sujet. En mettant le sujet devant une inévitable incertitude quant à son énonciation, ils disjoignent ce dernier de sa propre voix et de son discours, creusent l'écart et introduisent une *différance*. Cette *différance*, nous le verrons dans le chapitre premier, est à comprendre à l'aune de ce qui est identifié comme la différence du temps et du rapport à soi, indissociable d'une voix dès lors reconnue en tant qu'elle est inscription et trace. Les théories de Jacques Derrida et de Dominique Rabaté nous permettront ainsi de voir comment la voix, liée à l'épuisement et au désenchantement, installe une précarité au sein du sujet et implique de nouvelles modalités d'inscription.

En outre, ce mémoire entend offrir une approche comparative des quatre textes de fiction, afin d'en faire surgir toutes les tensions et d'y révéler surtout l'inquiétude du sujet face à son discours qui constitue sans doute un élément central de la littérature française de la seconde moitié du XX^e siècle. À première vue éloignés, dans ce que leurs fictions et leur pensée ont de singulier, ces trois auteurs nous conduisent à examiner de plus près leur univers fictionnel, attendu qu'il rompt justement avec la conception des récits pleins où le sens fait corps avec le sujet qui l'énonce, en plus d'augurer une ère présente et à venir d'un certain désenchantement de la voix.

D'abord inspirée par la scolastique et la théologie, la réflexion de Pierre Klossowski s'est transformée au long de son parcours en une crise religieuse, transposée notamment au coeur

⁵ Jean-Pierre Martin, *La Bande sonore : Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*. Paris : Jose Corti, 1998, p. 219.

de son premier roman, *La vocation suspendue*, écrit en 1950. Son œuvre fictionnelle, en plus de ses essais sur Sade et sur Nietzsche, montre les bouleversements de cette remise en question de la théologie, et se déploie dans un discours qui tend à mettre en échec le sens unique et vrai, à travers une écriture de la perversion et du désordre, qu'il nomme « chaos générateur ». Utilisant le corps pour atteindre la parole, les écrits de Klossowski, plus particulièrement dans sa trilogie des *Lois de l'Hospitalité*, se heurtent aux codes du langage quotidien. Soumettant le sujet à une dynamique du faire et défaire, du dire et de l'interdire, Klossowski se sert de ces codes, lesquels assurent artificiellement la stabilité du sujet parlant, en les exacerbant et en les réduisant à des stéréotypes qui ouvrent une brèche. Cette brèche montre l'impossibilité de la rencontre, c'est-à-dire de l'hospitalité entre l'auteur pervers et son interlocuteur, mais aussi du sujet avec lui-même. En somme, elle est l'expression paradoxale de ce qui n'a pas de voix pour parler et de ce qui n'a pas d'oreille pour entendre.

L'œuvre romanesque de Louis-René des Forêts, abondamment étudiée et critiquée par Rabaté, s'inscrit dans le sillage d'une interrogation semblable à propos des rapports entre le sujet et la voix. Relativement peu connus, mais toutefois représentatifs d'une certaine littérature française moderne, les récits de Des Forêts forcent à une lecture qui rend compte des effets d'énonciation et d'écriture, esquissant par là l'idée d'une instance subjective et narrative qui est prise sous ses propres pièges et masques. Portées par le doute au regard des détours et des déguisements de la voix, les premières fictions de Des Forêts, *Les Mendiants* (1943) et *Le Bavard* (1946) produisent déjà les effets d'une dramatisation sur le plan narratif, lequel s'exhibe et se dérobe. Plus tard, le recueil *La Chambre des enfants*, écrit en 1960 et composé de courts récits — dont « La Chambre des enfants » et « Une Mémoire démentielle » — nous met face à un certain mouvement de dépossession qui s'institue dans une pratique de la mise en échec du discours. Comme le remarque Rabaté, la voix « ne suffit pas à s'authentifier d'elle-même, guettée qu'elle est du soupçon d'irréalité ⁶ ». Engagée dans une sorte de lutte, la voix se masque et mine son propre souffle; elle met en scène une expérience trompeuse, c'est-à-dire l'illusion de son lien infus avec le sujet parlant.

⁶ Dominique Rabaté, *Louis-René des Forêts : la voix et le volume*, Paris, José Corti, 1991, p. 99.

Les écrits de Pascal Quignard sont difficilement assimilables à une conception unique et définitive de la littérature, puisque la récurrence de certains thèmes, ainsi que l'effet de ressassement que l'on retrouve dans son œuvre, ne permettent pas un réel découpage, ni ne s'inscrivent dans un genre défini. Souvent perçu comme écrivain-penseur, Quignard se situe à la charnière de la philosophie et de la littérature. On le remarque plus particulièrement dans ses essais et traités, dont le premier, consacré à Sacher-Masoch en 1969, lui a valu la reconnaissance de Louis-René des Forêts, avec qui il a ensuite collaboré à sa revue *L'Ephémère*. De cette manière, ses écrits, maintenus entre fiction et essai, proposent des univers qui en appellent entre autres à une réflexion sur le langage, celle-ci demandant au lecteur de se soumettre, corps et âme, à la propre dictée de l'auteur. Impliquant une certaine forme de retour, un retour aux origines et aux voix de l'enfance, l'écriture de cet auteur entreprend de sonder les régions refoulées et perdues, en l'occurrence situées en abîmes du langage. Suscitant les mythes d'Echo et d'Orphée, la voix chez Quignard, et spécifiquement dans *Le Nom sur le bout de la langue* (1993), conduit à une réflexion sur la difficulté du langage à exprimer ce qu'il ressent. La voix, en se situant entre un reflet (ou une ombre) qui plonge dans l'oubli et fait perdre le nom, et des profondeurs labyrinthiques, produit l'impression que le sujet se retrouve sidéré, médusé devant un langage qui le fuit et une langue qui erre.

Par conséquent, Klossowski, Des Forêts et Quignard s'insèrent, dans un geste à la fois proche et lointain, dans une pensée du soupçon qui entend questionner les rapports entre le sujet et la voix. Adoptant une position qui va à l'encontre de l'idéal d'une parole présente et pleine, ces trois auteurs optent pour le vide et le retrait de la voix dans l'écrit. Soumises à l'éclatement et au silence, leurs fictions laissent lire le fraying de la voix, ainsi que l'écart entre le sujet et son discours. Elles montrent, en définitive, une difficile emprise sur le monde et sur le langage. Nous verrons, dans le chapitre deuxième, comment le sujet a tendance à s'effacer dans la trace écrite, à perdre ses repères au sein d'un monde qui lui échappe et d'une voix qui défaille. Pour comprendre ce processus, les thèmes de l'espace et du corps nous conduiront à redéfinir le sujet et la voix dans ce qui nous apparaît comme une dissémination et une dispersion. En cherchant ses traces, la voix se perd dans les lieux d'une mise en scène de corps devenus muets, dans des espaces imprécis où le sujet ne trouve plus

de territoire d'où pourrait naître sa parole. Nous observerons en effet que la voix ne résonne et n'habite l'espace qu'à travers les figures de l'errance, de la perte et du refus, et que ce sont précisément ces trois principales postures qui témoignent de son aliénation, de son altérité et de son altération.

Glissant d'une disposition ou d'une pose du corps à une prise de position du sujet, le terme de posture se situe dans l'intervalle entre ce qui est vu et ce qui est entendu, entre ce qui veut signifier et ce qui s'y refuse. Les figures de l'errance, de la perte et du refus posent de fait le problème de la possible habitation du sujet dans son discours et de la transmission du nom. Sachant que la transmission du nom ne se fait jamais sans la référence à un lieu, un territoire, une temporalité — que celui-ci ne se nomme qu'en nous mettant face à son point d'origine et de rupture —, les fictions, en dispersant et en faisant taire la voix, mettent précisément en relief les déplacements géographiques dans lesquels le nom s'égare, en l'arrachant à l'enracinement. Dans le chapitre troisième, en considérant l'idée d'un dessaisissement au sein de la parole et de l'objet que le sujet n'arrive plus à dire, nous entendons analyser les quatre fictions sous l'angle de cette désappropriation du nom. Ce que les récits cherchent, en faisant éclater la forme, c'est à dépasser la fixité des appellations et à percer la nomination qui clôture et qui définit. L'écriture des auteurs paraît ainsi laisser le flux de la voix et du sujet intact, entendu que ce flux fait durer l'affect et le perçoit dans le dissemblable et la différence, et permet de repenser le sujet et la voix au sein d'une expérience qui se définit essentiellement comme perte.

Si l'on entrevoit une perte du fondement subjectif dans l'univers philosophique et littéraire contemporain, la problématique de la voix semble reprendre ces lignes de fuite en y introduisant les mouvements de décentrement, de réinscription du sujet et de son discours, dans leurs rapports à l'espace, au corps et à la nomination. Nous espérons donc, à partir des fictions de Klossowski, *Des Forêts* et Quignard, apporter une réflexion sur cette question de la place du sujet dans un monde qui tend à lui échapper, et, de ce fait, qui altère son identité et lui fait perdre ses fondations.

CHAPITRE I

L'ILLUSION VOCALE ET SES ÉCHOS

Les textes de fiction *Roberte, ce soir* de Pierre Klossowski, *La Chambre des enfants* et *Une Mémoire démentielle* de Louis-René des Forêts, ainsi que *Le Nom sur le bout de la langue* de Pascal Quignard, semblent mettre à l'avant-scène une inquiétude au regard de l'inscription littéraire du sujet dans la langue et dans le monde : « Mais quel est l'homme qui n'a pas la défaillance du langage pour destin et le silence comme dernier visage⁷ ? » C'est dans un espace propice au combat et à la lutte — puisque la dimension agonistique traverse de bord en bord les quatre récits — que la problématique de la voix s'ouvre à la recherche et à la constitution d'un sujet en proie à la désagrégation, habité par le mutisme, la perte, l'oubli, et ailleurs encore, par un vœu de silence.

Désenchantement et perte de la voix, épuisement et effacement du sujet, le geste de ces trois auteurs se donne à lire comme un moment esthétique particulier, un moment critique de la littérature française contemporaine. Et plus encore, un moment de réflexion sur la trace du parler dans l'écriture. À partir de la lecture de la critique du logocentrisme dans la philosophie de Jacques Derrida et des thèses de Dominique Rabaté portant sur la littérature moderne et contemporaine — dont nous retiendrons respectivement les concepts de *différance* et d'*épuisement* — nous nous proposons dans ce premier chapitre de circonscrire dans les textes de fiction leurs différents égarements, leurs silences, et leurs rythmes, toujours créés par les heurts et les tensions liés à la problématique de la voix.

⁷ Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 1995 (1993), p. 9. Nous désignerons par *LN* toutes les références à cette œuvre.

Nous entendons par là revisiter en premier lieu le thème de la voix, de façon générale, en exposant chacun des textes choisis afin de délimiter les pourtours de notre examen et de préciser le ton qu'adoptera plus spécifiquement notre analyse. En ce sens, nous verrons comment les récits de Klossowski, Des Forêts et Quignard se prêtent singulièrement à une problématisation de la voix, en ceci qu'ils cherchent, d'une part, à présenter des personnages dont la nature subjective ne se *dit* plus, et qu'ils matérialisent, d'autre part, cette crise du discours et du sujet que la philosophie et la théorie littéraire ont déjà abondamment commentée.

Suscitant ainsi l'idée d'un *vouloir-dire* de plus en plus précaire, cette première rencontre avec les textes nous conduira, en deuxième lieu, aux principaux concepts de Derrida qui portent sur la voix et l'écriture. Une voix, donc, mais une voix comme différence, comme rapport inégal où il y a de l'autre, de l'imprévisible, de l'événement, du risque. Une écriture aussi qui, elle, déborde du cadre proprement fictionnel et s'inscrit dans une expérience de la différence temporelle de l'expression, c'est-à-dire une expérience qui se déploie sous le nom de trace. Penser la voix narrative à la suite de Derrida, c'est aussi penser l'inscription et la trace, en ceci qu'elles énoncent à juste titre la question de la présence du présent.

À cet égard, nous nous interrogerons sur les nouvelles postures et modalités selon lesquelles le sujet de l'écriture pose sa voix, glissant de la remise en cause philosophique de l'*auto-affection* et de la parole vive à un point de vue plus proche de la littérature, en l'occurrence celui de Dominique Rabaté. La présence et l'absence du sujet, l'excès et le défaut de la voix — l'accentuation du vide, du manque et de la perte — marquent les quatre récits et semblent les définir en bordure de « l'ère du soupçon », c'est-à-dire d'une certaine littérature que Rabaté nommera *épuisement*. L'approche de cette notion, en tant qu'elle est un pont tendu entre le philosophique et le littéraire, nous permettra, au terme de cette analyse, de repenser la problématique de la voix à la lumière de ces fictions qui ne cessent d'opacifier l'acte narratif, comme si elles étaient elles-mêmes privées de l'objet dont elles parlent.

1.1 Pour une problématique de la voix

La voix, entendue comme effet, et dont le mouvement d'entrée et de sortie promet un échange entre une bouche et une oreille, apparaîtra dans ce chapitre comme l'issue d'une sorte de violence, d'un *vomir*, d'une *rétenion*, d'un *jaillir*, d'une *implosion*, d'un *reflux*, d'une *éjaculation*. La voix naît d'un cri, d'une exclamation, mais elle est aussi exil et dispersion. Elle est blanche, inaudible, retenue, contenue et prisonnière sur le bout d'une langue : elle est le symptôme d'une parole dont la présence à elle-même et au monde paraît continuellement instable. Figure de frayages discursifs, de flux insituables et de procédés énonciatifs qui se disséminent, la voix garde en son creux une tension, un écart entre le sujet et son discours, comme s'il y avait, dans son propre lieu de résonance, toujours incommunication, échec et silence. Habituellement consacrée à une valorisation et à une mythographie de la présence indéfectible d'un sujet fondé, elle se laisse de plus en plus appréhender, notamment depuis les travaux fondateurs de Jacques Derrida, en tant qu'elle est un objet soumis à un soupçon :

Dans cette échéance aux arêtes nombreuses, celui qui dit *je* au présent, dans l'avènement dit positif de son discours, ne saurait avoir que l'illusion de la maîtrise. Alors même qu'il croit conduire les opérations, à chaque instant et malgré lui sa place — l'ouverture au présent de quiconque croit pouvoir dire *je*, je pense, je suis, je vois, je sens, je dis (vous, par exemple, ici, maintenant) — est décidée par un coup de dés dont le hasard développe ensuite inexorablement la loi⁸.

Sans pour autant dire que « la voix dans le roman est un mentir, une imposture, une illusion, une mystification, un faux-semblant⁹ », il convient de souligner son procès, en philosophie de même qu'en littérature, dans la mesure où son inscription n'est plus comprise dans un rapport d'immédiateté, de présent vivant, de parole vive. La voix circule en France dans la seconde moitié du XX^e siècle au sein d'un discours inquiet qui dévoile une parole critique, une parole sans certitude, mais jamais sans affirmation.

⁸ Jacques Derrida, *La dissémination*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 1993, p. 361.

⁹ *Op. cit.*, Jean-Pierre Martin, p. 32.

1.1.1 Qu'est-ce que la voix en littérature ?

Penser la voix dans le champ littéraire, c'est d'abord se distancer d'une conception ancienne selon laquelle le phénomène vocal se situe hors de toute écriture. Au commencement était la voix, disent certains pour qui elle est le point sublime de l'écriture, sa naissance et sa fin. Cette croyance reproduit de ce fait un certain culte, un retour à l'origine correspondant au retour de la voix, dont les plus estimés de nos illettrés, Jésus, Socrate et Épicète, constituent les principales figures. La structure et l'histoire de l'écrit phonétique déterminent l'écriture comme un redoublement du signe, comme un signe de signe, signe de la *phonè*. Un signe qui s'éloigne en l'occurrence de la présence vive avec les valeurs qui s'y rattachent : authenticité, profondeur, unicité. En revanche, l'écriture repose sur l'idée d'un certain éloignement, d'une contingence, d'un affaissement, d'un écart et d'un déport : « Par là, l'écriture *en général* est interprétée comme une imitation, un double de la voix, vivante et du *logos* présent¹⁰. »

Le privilège traditionnel de la voix n'est pas accidentel, puisqu'il autorise l'émancipation d'une illusion régulatrice et nécessaire du sens, de l'intentionnalité et de la réalité, c'est-à-dire d'une antériorité de l'origine vocale pleine et inentamée. Présente en littérature sous la forme de métaphore, puisqu'il n'y a pas à proprement parler de voix dans le texte, elle est associée aux rythmes, mais aussi et surtout à la présence d'un organe sensible et d'une subjectivité. Elle est affaire de sensations. Elle surgit d'une intuition première qui renvoie à un sentiment ou une impression de présence, laquelle chercherait à imiter le ton, la sonorité et les inflexions, les chutes et les mouvements d'une voix audible, pour ainsi donner à l'écriture un corps, un relief, une sensibilité. Mieux, la voix en littérature est un signe chargé de significations, elle est une écriture vocalisée. Traquer la voix dans le texte — chercher une signature, une subjectivité — c'est donc penser la voix en termes d'inscription, c'est la distinguer du discours, de la parole, de la langue et du langage. Ces derniers nous servent, en retour, à décrire et à problématiser notre objet d'étude à l'intérieur des différents rapports qu'il entretient avec le sujet et le monde. Si nous employons ici le terme de « voix », dans son usage purement métaphorique, c'est pour traduire une subjectivité qui se déploie dans la

¹⁰ *Op. cit.*, Jacques Derrida, 1993, p. 228.

trace. Une trace qui conserve les effets et les fluctuations d'une certaine oralité. En effet, la voix, ou les nombreuses références à la vocalité, joue un rôle fondamental dans la constitution du sujet et de sa présence à soi. Or, la logique narrative des récits de nos trois auteurs s'inscrit dans une posture qui verse dans l'excès et dans la surexposition, dans une intensité qui déborde les limites que lui assigne la censure (Klossowski), ou encore dans le vœu de silence et l'oubli (Des Forêts et Quignard).

1.1.2 Résonances

Considérant qu'ils sont des mises en scène de la voix, mais aussi de silences volontaires et sacrificiels, les quatre récits que nous résumerons ici brièvement nous conduiront à reconnaître, d'emblée, qu'ils n'utilisent pas les mêmes stratégies d'écriture ni les mêmes modes de figuration de la voix pour mettre en relief les tensions énonciatives qu'ils entendent illustrer. Nous verrons d'abord comment s'articulent les rapports entre la voix et le sujet à l'intérieur de chacune des fictions. Ensuite nous irons plus avant dans l'analyse des textes, cette fois à partir d'une lecture panoramique et dont l'examen portera plus spécifiquement sur le caractère ambivalent d'une parole qui se donne à entendre à la fois comme précarité et comme violence.

1.1.2.1 Roberte et les esprits

L'intrigue de *Roberte, ce soir* de Pierre Klossowski, imaginée comme un théâtre impossible et condamné à ne pas être joué, se construit autour d'un argumentaire qui consiste principalement à révoquer le corps et l'esprit de Roberte. Il fait nuit, Roberte rentre chez elle après ses fonctions à la Chambre, ayant interdit dans la journée la publication de l'ouvrage de son mari Octave. L'ouvrage n'étant rien d'autre que *Roberte, ce soir*. Regardant son reflet dans le miroir de sa salle de bains, Roberte se verra très tôt dessaisie de sa propre image, se contemplant dans la glace à la manière dont Octave la voit. La porte s'ouvre au moment où elle lit la scène infâme de l'œuvre de son mari. Roberte se confond alors avec le personnage

de Tacita (la Silencieuse); et les esprits de la scène, le bossu et le colosse, commencent, dans des gestes figés et lents, à abuser d'elle.

La mise en scène de cette pièce se traduit essentiellement dans la tentative d'une réappropriation de la nature insaisissable de Roberte, qui se fait par le détour et le truchement d'un souffleur, d'un pur esprit invoqué par son mari Octave. La découverte de Roberte, laquelle est toujours fuyante et silencieuse, s'investit dans des scènes suspectes, quasi pornographiques et hautement stéréotypées, à l'intérieur desquelles le médiateur semble lui aussi indéfinissable, opacifié par le truquage, le déguisement. Dénoncée par son mari, donc, Roberte est assaillie dans sa salle de bains par des esprits accusateurs qui la somment de parler, sans quoi son silence l'identifierait comme complice de ses agresseurs :

Sommes-nous évocables, votre corps est révocable encore. Comment serait-il si délicieux sinon en vertu de la parole qu'il cèle : il ne tient qu'à vous de l'exprimer, de peur d'en venir à l'irrévocable. Chassez donc ces pensées, parlez et nous disparaissions. Vous vous taisez ? Agissons¹¹.

Créant une dynamique entre le sujet et la voix, et matérialisant de la sorte l'identité subjective dans la double articulation des termes « évocable » et « révocable », cette rencontre avec les esprits installe une sorte de flottement entre œil et oreille. Évocables et évoqués, donc appelés de la même façon qu'on invoque l'âme des morts, les esprits se définissent par une présence prolixie pouvant se manifester ici et là, et sont *nommés* cette fois-ci pour contraindre Roberte à rompre son silence : « À l'insu de ta tante Roberte, moi, ton oncle Octave, je dénonce mon épouse à un pur esprit. Du coup, Roberte devient *l'objet* d'un pur esprit, lequel devient dès lors mon complice. » (*R*, p. 119.) Révocable, mais aussi révoquée, Roberte oscille entre une présence et une absence, en ce sens qu'elle peut, d'une part, voir son identité abolie et annulée, et d'autre part, être révoquée, rappelée sous les contours d'une autre nature, c'est-à-dire redéfinie dans une forme « non actualisée, mais simplement actualisable » (*R*, p. 133).

¹¹ Pierre Klossowski, « Roberte, ce soir » (1954), dans *Les lois de l'hospitalité*. Coll. « L'imaginaire ». Paris : Gallimard, 2001, p. 145. Nous désignerons par *R* toutes les références à cette œuvre.

Les esprits et Roberte semblent se confondre puisqu'ils tangent d'un état à un autre : Roberte n'ayant plus la spécificité propre à l'être humain de posséder une bouche pour parler, les esprits sans organes se faisant entendre d'elle. Cette scène paraît souder le thème de l'indicible à celui de l'altérité, en ceci qu'elle fait intervenir le fantasme et le simulacre — incarnés ici par le viol et les esprits — là où la communication fait défaut. Soutenus par une divulgation et une dénonciation, les rapports entre le sujet et la voix chez Klossowski rejoignent la question du langage quotidien et de l'identité, ces derniers faisant appel à la délimitation et la clôture : « Vouloir connaître des choses obscènes n'est jamais autre chose que le fait de connaître que ces choses sont dans le silence. » (*R*, p. 172.) Ces rapports ouvrent ainsi sur la dépense et la pure perte de soi à travers l'expérience du silence.

1.1.2.2 À l'écoute des voix chez Des Forêts

Le silence constitue également le nerf des deux fictions de Louis-René des Forêts, *La Chambre des enfants* et *Une Mémoire démentielle*. Le premier récit met en place un personnage qui, immobilisé et muet devant de la porte de la chambre, écoute avec une délectation coupable la conversation des enfants. Dans la chambre, les enfants jouent à faire parler Georges : ils attendent de lui des sons, mais vraisemblablement, il ne parle qu'en classe et ne sert que de porte-voix, d'instrument à Paul, lequel caricature les pourparlers imaginés et discordants entre un élève et son maître. Dans cette histoire, nous n'avons accès à ce qui se passe dans cette chambre que par le point de vue, ou par le « point d'écoute », de l'indiscret qui est derrière cette porte. Seules les voix des enfants composent la trame du récit, comme si nous nous soumettions, nous aussi, en la redoublant, à cette écoute. Or, comment le mutisme de Georges participe-t-il à ce théâtre, alors que les voix attestent précisément la présence des acteurs ? Georges peut-il se passer du témoignage de la voix ?

C'est autour du mutisme de Georges que se construit cette mise en scène qui va jusqu'à faire de la parole une savante démonstration de sa nature frauduleuse, développant par là le problème de la relation entre le sujet et son discours :

Or, de tous les enfants enfermés dans la chambre, c'est encore Georges dont la présence lui semble la moins contestable, car il bénéficie du prestige de son mutisme quand les autres, en s'empruntant mutuellement leurs voix, paraissent se confondre en une seule et même personne, toujours versatile, toujours indéterminée¹².

Entre une instance qui fait défaut et un indiscret dont l'identité repose essentiellement sur l'écoute, le phénomène de la voix va de complications en complications, lorsque celui qui épie de son oreille n'arrive plus à distinguer les voix entre elles et que les enfants se soumettent eux-mêmes à la loi du silence : « Une fois le silence établi des deux côtés, la porte s'évanouit et, avec elle, la garde qui protégeait l'individualité de l'indiscret. La distance disparaît : sujet et objet, voyeur et vu, écouteur et écouté se confondent¹³. »

Le deuxième récit, *Une Mémoire démentielle*, se déploie à travers une écriture qui retrace sous différents scénarios les derniers moments glorieux du narrateur. Reprenant à plusieurs reprises le souvenir d'un échec que lui rappellerait un enfant jouant seul dans la cour d'une école, le narrateur — le « littéraire » de cette histoire, le « maniaque » qui a peut-être été cet enfant¹⁴ — nous raconte un épisode de son enfance, déchiré entre un vœu de silence et l'exaltation devant la force de sa propre voix. Niant d'abord le langage, donc l'usage de sa voix et le jeu de l'altérité, il se trouve dans une sorte cul-de-sac jusqu'au jour où il trouve enfin la pleine violence de son autonomie dans le chant :

Sa voix se fait l'organe de sa puissance, l'attestation de sa conquête. Ce qu'il avait cru ne pouvoir obtenir que par un exercice long et méthodique du silence, il l'obtient d'emblée par le truchement imprévu d'un hymne séculaire dont le thème banal est la gloire de Dieu et l'infirmité de ses créatures. (*MD*, p. 112-113.)

¹² Louis-René Des Forêts, « La chambre des enfants », dans *La chambre des enfants*. Coll. « L'Imaginaire ». Paris : Gallimard, 1999 (1960), p. 68. Nous désignerons par *CE* toutes les références à ce récit.

¹³ Ora Avni, « Silence, vérité et lecture dans l'œuvre de Louis-René Des Forêts », *MLN, Comparative literature*, vol. 102, no.4, French Issue, Baltimore, (septembre) 1987, p. 877.

¹⁴ Louis-René Des Forêts, « Une Mémoire démentielle », dans *La chambre des enfants*. Coll. « L'Imaginaire ». Paris : Gallimard, 1999 (1960), p. 130. Nous désignerons par *MD* toutes les références à ce récit.

Or, nous remarquons que le vœu de silence dans ces deux récits semble s'engager dans cette même fraude, puisqu'il ne peut immobiliser l'escalade du discours. Il y participe, au contraire, et se situe au cœur des ambiguïtés. La méfiance au regard du langage « repose sur un sophisme tyrannique¹⁵ », disait Quignard, dans un essai consacré à Louis-René des Forêts, justement intitulé *Le Vœu de silence*. En effet, l'acte problématique et négatif de ne rien dire se rapproche du domaine ambigu de la prétérition, dont le procédé stylistique ou rhétorique consiste à affirmer ne pas vouloir parler d'une chose en en parlant néanmoins. Ce tour rhétorique illustre bien tout le côté paradoxal de ce vœu de mutisme.

1.1.2.3 La promesse du nom

Le Nom sur le bout de la langue de Pascal Quignard emprunte les reliefs d'un conte médiéval — « du temps où plus personne dans les campagnes et dans les ports ne savait ni lire ni écrire » (*LN*, p. 20). Conte à l'intérieur duquel deux personnages, Colbrune et Jeûne, cherchent un nom qu'ils oublient aussitôt. Colbrune a oublié le nom de son bienfaiteur, à qui elle a promis de se souvenir, vendant du même coup son âme pour une ceinture historiée. Ce nom est sur le bout de sa langue, tout près, mais elle n'arrive pas à s'en saisir, à le prononcer. Retrouvé par Jeûne aux confins du monde, le nom lui échappe à son tour chaque fois qu'il rentre à la maison.

Il était une fois, donc, une promesse, une promesse qui avait l'apparence d'une loi, obligeant l'héroïne à se souvenir de « Heidebic de Hel », lequel deviendra « le nom sur le bout de la langue ». Éprouvant l'abandon du mot à la façon d'une désappropriation subjective, les personnages paraissent bientôt sans défense devant le réel, passant d'une voix qui défaille à la perte totale d'un appétit pour la vie. Le conte glisse ainsi d'un mutisme individuel à une atmosphère ambiante désertique, faite de silences : « Pourquoi le verger était-il devenu silencieux ? Pourquoi l'âtre était-il devenu froid ? Pourquoi errait-elle la tête

¹⁵ Pascal Quignard, *Le Vœu de silence. Essai sur Louis-René des Forêts*. Paris : Galiée, 2005 (1980), p. 20.

baissée dans la maison, comme une femme folle dans le jardin, remuant les lèvres comme si elle cherchait quelque chose et qu'elle ne se décidait pas à le dire ? » (*LN*, 35.) Mais cette promesse ouvre aussi le conte sur une réflexion au sujet de la langue, c'est-à-dire de sa nature incertaine et fugitive. Une réflexion qui alimentera, en retour, la dernière partie du livre, prenant la forme d'un « Petit Traité » qui se définit à la croisée du biographique et d'une observation plus large sur la culture. Traité au sein duquel Quignard analyse ces moments de stupeur où nous disparaissions, saisis et pétrifiés par la langue : « Comme celui qui tombe sous le regard de Méduse se change en pierre, celle qui tombe sous le regard du mot qui lui manque a l'apparence d'une statue. » (*LN*, p. 56.) C'est donc la présence vivante à soi qui, dans le manquement du nom à la voix, fait défaut.

1.1.2.4 La scène d'une lutte : les trois auteurs

Que les personnages luttent contre les autres ou contre l'oubli, la dimension agonistique de chacun des récits nous montre comment la voix — lorsqu'elle résiste, se referme et se retient — se trouve intimement liée à une tension qui détermine, d'une certaine manière, les rapports entre le sujet et son discours. Qu'elle recoure à la simulation, au jeu ou au théâtre, la forme employée par les auteurs montre d'emblée le caractère alambiqué de la voix, se servant par là d'une scène libre, propice à la confusion, à l'ingérence et à la fluctuation de la relation du sujet à lui-même et aux autres. Entendus comme le lieu d'un combat, d'une guerre, les récits de Klossowski, de Des Forêts et de Quignard, cherchent à maintenir l'écart entre la langue et sa possible maîtrise en faisant de ce « mourir » de la voix l'épicentre de leur intrigue. C'est ainsi que les personnages sont aussitôt livrés à une voix qui est de l'ordre du mutisme et qu'ils utilisent comme arme ou qu'ils ressentent comme supplice. La voix, ne parvenant pas à s'authentifier d'elle-même, et toujours guettée par l'autre et par le doute du chimérique, se tourne du côté du silence, ayant pour dessein de se ressaisir dans le cri ou dans l'excès de matière.

En ce sens, le mutisme qui parcourt les récits en appelle également à une longue plainte, à un abandon soudain du sujet, une impulsion parfois incontrôlée. Nous le voyons d'ailleurs

chez Roberte, dont la teneur du silence va jusqu'à la faire uriner sur son agresseur : « L'inspectrice, ne pouvant se contenir davantage, inonde de sa scélératesse le palais de son espion... » (*R*, p. 147.) Par là, le surgissement de la parole — ou plutôt l'expulsion expressive du corps dans ce cas précis — esquisse les contours d'une tension et d'une oscillation entre une sorte d'aphasie et une souveraine explosion du sujet. Une explosion qui se fait sentir en ce qu'elle est l'ultime affirmation de soi, un ricochet affectant le sujet lui-même, un écho qui pénètre, par exemple, le personnage d'*Une Mémoire démentielle* : « Se jouant des difficultés, décuplant d'intensité, elle [sa voix] parvient à dominer celle des autres enfants qu'il cesse bientôt d'entendre car la sienne le perce jusqu'à l'os. » (*MD*, p. 113.) Dans ces récits, la voix semble s'engager dans une ascension de violence, puisque le sujet cherche dans cette escalade qu'est devenue la parole une façon de se mesurer aux autres et à lui-même. Se rapprochant de son impulsion personnelle, de son cri et de la ponctualité de son expression, le sujet s'abandonne et jouit :

C'est pourquoi retrouver le mot qu'on cherche présente des traits si voisins, même sur le visage des femmes, de l'affleurement catastrophique de l'éjaculation masculine. Trouver le mot, c'est éjaculer soudain. Ce sont cette rétention, cette contention, cette arrivée soudaine. (*LN*, p. 72.)

La voix naît donc de ces trop longs silences, de cette accumulation de mots et de choses, de cette tension qui la retient et la défie à la fois. La mémoire, ou le mot sur le bout de la langue, excitée par l'idée de pouvoir enfin expirer, se déverse.

Sous une forme qui s'apparente à la violence, l'impulsion de l'expression révèle par le fait même le problème de la précarité de la parole, et par voie de conséquence, une inquiétude au regard de la voix. Incarnée dans *Le Nom sur le bout de la langue* comme un objet qui nous échappe et qui fuit, une matière glissante, visqueuse et insaisissable que représentent le nom et l'identité de Roberte dans le théâtre de Klossowski, cette parole se maintient dans une incommunicabilité qui se règle selon le motif de la perte. Le caractère incommunicable de Roberte, mais aussi celui de Georges dans *La Chambre des enfants*, invite les personnages à quitter l'inconfort du silence en usant de subterfuges, de savants artifices qui témoigneront bientôt des défauts et des pièges de la voix. En appelant des

esprits, ceux-ci étant les seuls intermédiaires capables de capturer la nature profonde de Roberte, et en combattant le mutisme par le mutisme, comme c'est le cas chez Des Forêts, les récits signalent le caractère artificieux de l'échange verbal. En somme, cet artifice montre précisément les détours sinueux et souvent burlesques du saisissement de la voix : « Car justement Roberte m'échappe au point qu'il me faille invoquer le pur esprit pour que le prenant pour objet, lui-même me révèle ce qu'elle cache — ce que peut-être elle ne te cacherait point. » (*R*, p. 121.)

Inspirant la trahison et la ruse, l'opacité et la nébulosité de la voix, les jeux du langage s'engagent dans un lieu où le discours se fait écran : « Le langage est un écran », écrit Quignard (*LN*, p. 107), c'est-à-dire un filtre, et une sorte de cloison, une séparation entre le sujet et l'intimité de son expression, de sa vérité. C'est dire que la voix ne se fixe pas sous l'autorité d'un *je* souverain qui est dans une présence à soi et pour soi, pas plus que la langue ne renvoie à une maîtrise manifeste et assurée : « L'homme n'est pas plus maître du langage que la terre n'est au centre des galaxies et ne gouverne les planètes, les trous et la lueur des astres. » (*LN*, p. 106.) Nous le voyons plus particulièrement dans le trouble, qu'inscrivent les récits, d'une continuelle incertitude quant à l'origine de la voix narratrice, captive des effets où la voix résonne dans la tête de Roberte, par exemple, ou au cœur de la confusion entre les diégèses dans *Le Nom sur le bout de la langue* et *Une Mémoire démentielle*.

Les récits, en creusant l'incertitude du sujet parlant face au discours qu'il croit habiter et maîtriser, tentent de se rapprocher de la source vive de l'expression, laquelle tend pourtant à mourir et à s'effacer. Le geste contradictoire de ces trois auteurs est donc celui de se rapprocher de cette source, en faisant d'abord mourir la voix : « Pour que cette trace revienne, il faut que l'hallucination qui nie la perte ait subi une si terrible carence, un si douloureux sevrage, une si intolérable faim, qu'elle en vienne à voir la chose qui n'est pas et à la retracer. » (*LN*, p. 66.) Ceci explique donc notre intérêt pour la lecture derridienne de la voix, notamment de la critique du privilège accordé à la présence vive et au présent vivant de la parole. De fait, la voix et l'écriture semblent graviter dans ces récits autour du thème de la présence, thème cher à Derrida et qui sera aussi étudié par Rabaté, de façon à rendre compte des rapports problématiques qu'entretient le sujet vis-à-vis de son discours et du monde.

1.2 La fragilité du souffle

Glissant de la précarité à la violence, les quatre fictions nous conduisent à saisir la voix comme l'objet d'un processus qui s'installe et s'insinue dans le manque et le vide. La mémoire défaille, les mots manquent, le discours s'effrite, le sujet s'abandonne. La voix n'est plus pensée dans l'absolu, puisqu'elle s'ouvre et creuse un écart. Elle est décentrement, réinscription, déplacement. On attend du livre une voix dialogique qui n'y apparaît plus, l'acte narratif passant désormais au premier plan de l'écriture, en la voilant et l'opacifiant. Qu'aujourd'hui encore cette forme tremble suppose une dissémination de la notion de voix, une fragilisation, aussi, qui n'est plus provisoire, mais qui est l'indice qu'on ne l'appréhende plus comme une donnée naturelle. La voix possède une teneur historique, philosophique, linguistique et esthétique est inséparable. Et le texte est désormais une étoffe dont on aurait mal cousu les contours — il déborde et se déchire.

Les récits de ces trois auteurs ont tout d'une rupture avec la conception généralement admise de la fiction pleine et de ces univers imaginaires qui ne souffrent d'aucune béance. À cet égard, il importe d'abord de reconstituer la critique de Derrida afin de retrouver les principales assertions qui ressaisissent cette question de la voix. Partant notamment de *La voix et le phénomène*, un de ses textes fondateurs à l'intérieur duquel apparaît déjà une pensée de la *différance* et de la trace, il nous sera possible de circonscrire notre champ d'analyse et de préciser notre approche relativement à cette problématique. Problématique qui traverse également les textes théoriques de Rabaté, comme nous le verrons, et qui récupère l'idée derridienne d'inscription, ou de trace, en la déployant au coeur d'une littérature qu'il désigne par le terme d'*épuisement* et qu'il dit marquée par une subjectivité qui cherche sans cesse, dans le langage et l'écriture, une manière de s'autoréfléchir.

1.2.1 De la voix phénoménologique à une pensée de la trace

Le projet husserlien, pour marquer le passage de la métaphysique et du psychologisme à la phénoménologie transcendantale, suppose l'existence d'une conscience humaine pure qui doit redevenir vivante en redevenant concrète, c'est-à-dire en vivant (visant) pleinement l'expérience vécue (visée). La phénoménologie est une sorte de retour aux choses mêmes, retour aux idéalités consciencielles qui se fondent exclusivement sur la présence vivante de la voix vive : une voix qui s'affranchit du monde et qui habite dans le repli d'un rapport à soi pour soi. Or, la critique de Derrida dans *La voix et le phénomène* laisse entendre que la phénoménologie est en quelque sorte prise dans le conflit entre la pureté de son projet d'autofondation et l'héritage traditionnel de la métaphysique. C'est donc à travers le traitement du signe de Husserl que nous arriverons à saisir l'essentiel de la critique derridienne : critique de l'*auto-affection* et de la parole vivante. Ensuite, nous verrons comment la conceptualisation de l'écriture, au sortir de *la voix phénoménologique*, s'accorde avec le mouvement même de la signification, et cela, au sein de la *différance* et de la trace.

Pour penser la phénoménologie transcendantale, il faut d'abord penser un langage qui puisse assurer l'idéalité de la signification ou de l'expression pure. Tous les partages dans lesquels une telle philosophie trouve sa légitimité réclament un langage qui soit en mesure de mettre à l'abri la différence de la vie mondaine et de la vie transcendantale, différence phénoménologique, qui, selon Derrida, n'habite pas le monde, « mais seulement le langage, en son inquiétude¹⁶ ». L'entreprise de Husserl consiste à élaborer une grammaire logique pure, qui non seulement découpe une région à l'intérieur même du langage en général, mais qui désigne la normativité d'un *télos*, et qui détermine, de surcroît, une essence. Le point de départ de la phénoménologie repose sur la possible existence d'une intentionnalité et d'un vécu originaire, d'une vie transcendantale envisagée comme origine constituante de l'expérience et présence vivante. En distinguant d'emblée les deux sens du mot signe, c'est-

¹⁶ Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*. Paris : Presses Universitaires de France, 1967, p. 13.

à-dire celui qui possède l'idéalité de la *bedeutung*¹⁷ (un *vouloir-dire*) et l'indice, Husserl tente de cantonner la pureté de l'expression dans une région qui est tout intérieure, dans un rapport à soi irréductible à la possibilité de la voix. Une voix qui n'a pas besoin de sortir par le dehors d'un monde et qui échappe à tout processus indicatif. Le langage a donc pour fonction d'assurer cette idéalité, laquelle est perçue à la fois comme détermination de l'être et comme répétition du même sens, en ne la faisant jamais passer à l'extérieur de la conscience. La sortie d'un mot n'est pas totalement extérieure à soi ; elle reste au plus près de la conscience et s'ouvre à un dehors qui, étrangement, reste intérieur. Autrement dit, « c'est dans un langage sans communication, dans un discours monologué qu'il faut traquer la pureté inentamée de l'expression¹⁸ ».

Dans le discours solitaire de l'âme, le rapport au monde est en quelque sorte suspendu et c'est pour cette raison que les mots sont encore des mots — ils sont des signes dont la fonction n'est plus celle d'indiquer, mais bien celle de représenter, d'imaginer. En ce sens, le pouvoir phénoménologique s'inscrit dans l'effacement du corps sensible de l'expression, dans une voix qui regagne l'idéalité de la signification à partir d'un *s'entendre-parler*, d'une *auto-affection*. Le sujet qui s'entend parler se laisse affecter par le signifiant sans même passer par le dehors du monde :

Mes paroles sont « vives » parce qu'elles semblent ne pas me quitter : ne pas tomber hors de moi, hors de mon souffle, dans un éloignement visible : ne pas cesser de m'appartenir, d'être à ma disposition, « sans accessoire »¹⁹.

La voix, en tant que source du discours solitaire, serait entendue comme suspension de l'existence empirique au monde, c'est-à-dire distance nécessaire à la pureté de l'expression. Pour sa part, Derrida tend à montrer qu'un tel langage, en l'occurrence celui qui permet à la

¹⁷ *Ibid.*, p. 18. En marge, Derrida précise qu'il préfère traduire les termes allemands *bedeuten* et *bedeutung* par les équivalents anglais dont la langue française ne dispose pas, c'est-à-dire par *mean* et *meaning*, se rapprochant d'un « vouloir-dire », en français.

¹⁸ *Ibid.*, p. 22.

¹⁹ *Ibid.*, p. 85.

conscience d'être présente à la fois à elle-même et à l'objet idéal qu'elle vise dans une proximité totale — sans même en appeler à un monde — est un langage qui n'en est pas un. Toute conception du langage qui cherche à voir dans l'union du son et du sens un phénomène semblable à celui de l'union de l'âme et du corps est une illusion. C'est une erreur qui, depuis Platon, répète le même geste et finit par réduire « le présent ou la présence du sens à une intuition pleine et originaire²⁰ », aussi bien dire à celui d'une non-signification, puisqu'en effet un signe qui se donne pour lui-même revient à ne pas être signe du tout.

En outre, cette pensée de la parole dite vivante, ou de l'*auto-affection*, n'est pas aussi pure qu'elle ne paraît l'être, puisque sa structure temporelle est contredite par le temps lui-même. Le cours de la temporalisation ne peut pas être pensé à partir d'un présent, ce dernier étant « toujours engagé dans le mouvement de la trace²¹ ». Or, là où cette présence du vivant et le vécu diffèrent, c'est langagièrement, grammaticalement, une différence de temps, une *différance* du temps — la *différance* du temps de présentation de soi à soi. Le vécu ne se présente qu'au passé, en tant que vivant passé, trépassé. La *différance* est la figure paradoxale d'une différenciation originaire, c'est-à-dire d'une origine toujours en train de se dédoubler, de se multiplier, jamais fixée : « La chose même se dérobe toujours²². » En d'autres mots, et pour ne recueillir que ceux de Quignard : « Toute parole cherche à joindre quelque chose qui s'échappe²³. » Derrida approfondira cette hypothèse dans *La Dissémination* et déploiera cette *différance* à l'intérieur d'une perte de repères et d'un dépassement des oppositions conceptuelles, lesquels accueillent plus particulièrement l'indécidabilité et la mobilité du sens :

²⁰ *Ibid.*, p. 3.

²¹ *Ibid.*, p. 96.

²² *Ibid.*, p. 117.

²³ *Ibid.*, p. 67.

Le mouvement de la différance tel qu'il fût ailleurs dégagé : mouvement « productif » et conflictuel qu'aucune identité, aucune unité, aucune simplicité originaire ne saurait précéder, qu'aucune dialectique philosophique ne saurait *relever*, résoudre ou apaiser, et qui désorganise « pratiquement », « historiquement », textuellement, l'opposition ou la différence (la distinction statique) des différents²⁴.

La *différance*, c'est le processus qui consiste à différer, à retarder, à temporiser. C'est aussi avoir un différend, faire face à une opposition, mais c'est encore, et surtout, la nécessité de d'épeler, d'écrire à « haute voix ». La *différance*, c'est en ce qui concerne la voix, une parole qui est toujours hantée par l'écriture. Ainsi, Derrida parle plus d'une *différance* que d'une voix ou que d'une *auto-affection*, en ceci qu'il cherche à remplacer le terme de « signe » par ceux de « trace », de « marque », de « marge », de « perte », de « dépense » et de « reste », qui communiquent plus librement avec le motif de l'écriture comme devenir absent du sujet. On comprend par là que cette trace, cette manière d'écriture ou de différence originaire, est déjà mise en œuvre dans le souffle de la voix et de la parole. La présence est fissurée, dès le départ, par la division et le retard, par l'absence d'une présence. Les thèses du sens et de l'être de Husserl, du *vouloir-dire* et de la présence, ne sont pour Derrida que des effets d'un mouvement qui est plus originaire qu'eux. De fait, l'autonomie du *vouloir-dire* que retrouve Husserl dans l'*auto-affection*, en l'occurrence dans la connaissance infinie d'une intuition, a également, selon Derrida, sa norme dans l'écriture et dans la mort. L'absence du sujet (la mort ou la disparition de l'écrivain) n'empêche en aucune façon un texte de vouloir dire; bien au contraire, c'est cette absence même qui le fait surgir — « elle est radicalement requise²⁵ ».

La trace est l'empreinte de ce qui échappe à la fois au présent et au souvenir ; elle est ce qui produit la différence entre l'empirique et le transcendantal. L'écriture, grâce à sa capacité d'être lisible en l'absence de tout sujet mondain, libère l'objectivité idéale absolue et la nécessité pour un objet idéal d'être présent au sujet transcendantal. D'ailleurs, la trace ouvre sur un espace et un temps d'une expérience qui n'est pas toujours un retour à soi, ni à une *auto-affection*. En somme, la voix est à penser dans la marge d'une présence qui se tient au

²⁴ *Op. cit.*, Jacques Derrida, 1993, p. 12-13.

²⁵ *Op. cit.*, Jacques Derrida, 1967, p. 104.

creux d'une temporalité jamais pleine ni figée. Au sortir de cette voix commence à percer un mouvement qui se définit dans l'écart du sujet à lui-même, ce dernier saisissant et visant le monde dans un rapport toujours différé et retardé.

1.2.2 Creuser l'écart : le récit

Entendue comme le lieu d'une contestation de la saisie de soi par soi-même, la pensée de la *différance* engage donc l'idée d'une trace qui est à la fois sa marque et son effacement, la marge de son impossibilité ou de son impossible présence. La notion de *différance* permet ainsi de déplacer l'inscription subjective dans un espace plus propice à l'écriture — à la trace et au frayage —, au sein duquel le présent ne se donne plus pour lui-même, mais bien sous une autre forme de temporalité, qui n'est pas fixe ni linéaire. L'écriture ne se situe en aucun de ces temps (présent, passé, futur) puisqu'elle se cantonnerait uniquement dans les effets narratifs d'un *vouloir-dire*, supprimant de ce fait les déplacements qui s'en dégagent. Cette temporalité, Rabaté la définira à la façon d'un présent ambigu, dont le saisissement n'est pas de l'ordre d'une immobilité ni d'une présence.

Depuis le lieu d'un discours qui tend à se disséminer, le récit paraît indissociable pour Rabaté d'une recherche de la différence; la voix se laisse traverser par autrui, comme ce qui s'y oppose et la différencie. Dépoussée de soi et soustraite de la dimension sociale de la communication, la marque subjective du récit s'efface dans la posture du repli et du silence, dans une *auto-réflexion* qui n'arrive pas à naître :

La littérature semble se couper du champ social de la communication pour affronter dans la solitude réciproque de l'écriture et de la lecture, une épreuve de purgation personnelle. Par un étrange renversement, le plus important ne serait pas la trace laissée sur le papier mais la capacité d'effacement, le pouvoir d'évidement²⁶.

²⁶ *Op. cit.*, Dominique Rabaté, 2004 (1991), p. 143.

Devant un tel épuisement, un tel pouvoir d'effacement, la littérature dont Rabaté rend compte dans son ouvrage *Vers une littérature de l'épuisement*, s'inscrit essentiellement dans une démarche qui tend à montrer l'inconfort, mais aussi l'ivresse, de ces fictions dominées par la voix. Se confondant de la sorte avec l'ère du soupçon, diagnostiquée par Nathalie Sarraute²⁷, les récits se situent dans cet espace de discussions qui remet en cause les pouvoirs du roman. C'est donc à partir des réflexions critiques de Blanchot, des récits de Beckett, de Camus et de Des Forêts, qu'il parvient à repenser la littérature en tant qu'elle est une force qui échappe désormais à l'idée d'une totalité romanesque, dont Joyce et Proust seraient les principaux porte-étendards au XX^e siècle. La forme du récit, une fois dégraisée, passe du côté de cet épuisement, rejoignant par là une voix et une écriture fictionnelles qui ne semblent plus aller de soi.

Distinguant la forme du roman de celle du récit, et définissant ce dernier au coeur d'une littérature de l'épuisement, Rabaté montre comment les modes d'inscription de la voix et du sujet ont tendance à fuir, dans une certaine littérature française moderne, à se dérober dans la trace écrite. Le récit est donc cette nouvelle figure de la littérature, qui, depuis le tournant de la modernité, semble être consacrée à la scène d'une écriture qui en appelle à une voix, interrogeant ses propres usages et pratiques d'inscription. Par ailleurs, le récit que Rabaté dit *tramé* de voix ne participe pas à un épuisement qui s'entend comme ruine ou disparition de la littérature : il est la représentation et la défense de celle-ci, en ce qu'il accentue le manque et le vide sur lequel cette littérature s'édifie. Un manque et un vide qui se font par le biais d'une voix qui inquiète et qui fascine à la fois : « L'épuisement est, en outre, un mirage. Il est l'énergie paradoxale du récit qui tend vers sa fin, mais qui doit constamment reprendre le travail d'annulation de sa propre voix²⁸. »

Par conséquent, le présent n'est pas seulement compris dans son caractère temporel, il a aussi la forme d'un don, d'une ouverture. En ce sens, l'œuvre est toujours à recréer et se donne dans un rapport problématique au présent : « À mesure que l'œuvre se rapproche de sa présence, du geste qui la fait advenir, elle ne peut faire autrement que manquer sa pleine et

²⁷ Cf., Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon, Essais sur le roman*. Paris : Gallimard, 1956.

²⁸ *Op. cit.*, Dominique Rabaté, 2004 (1991), p. 11.

entière réalisation ; la présence reste son horizon, sa limite²⁹. » L'écriture met précisément à l'avant-scène ce travail de division et de retard du présent, et la métaphore scripturale de la voix, c'est-à-dire son inscription, dit entre les lignes combien la différence s'insinue dans le rapport à soi, dans la relation du sujet à son discours. « La voix n'est pas une présence simple », écrit Rabaté ; elle est en quête de son lieu d'origine, de sa naissance, paraissant du même coup s'effacer dans la scène de sa propre écriture.

Cette façon de disséminer la voix, de la rendre fertile et stérile (elle déborde autant qu'elle s'efface), de l'établir à la fois ici et ailleurs, consiste à l'examiner dans l'écart d'une réflexivité, dont le champ est celui de l'écriture. Le récit moderne est pour Rabaté, par opposition au roman et au même titre que la fable de Narcisse et d'Écho, une véritable allégorie de l'impossible présence à soi et pour soi. La nature réflexive de la voix, sa recherche dans l'*auto-affection*, se voit en effet privée de l'objet qu'elle vise, suspendue et compromise dans l'acte de la narration qui la divise et la recouvre. Et c'est au sujet d'un *logos* souvent déficitaire, d'une perte de voix, que le récit creuse et cherche — à défaut d'une voix qui ne trouve plus à s'employer — à reconstituer la présence de soi et de l'autre, à restaurer l'organe vocal. Écouter les voix d'un texte, c'est également être à l'écoute du silence, c'est rendre compte des tensions dans lesquelles elles se tiennent, en ceci qu'elles cherchent, d'une part, une manière de se saisir elles-mêmes (elles veulent s'*entendre-parler*) et, d'autre part, une façon de voir leur propre défaillance.

Or, la direction qu'adopte cette littérature, laquelle se définit à l'opposé ou en marge de l'idée traditionnelle du roman, s'étend jusqu'aux œuvres contemporaines, dont celle de Quignard, par exemple, qui en assume pleinement l'héritage. En ce sens, les récits de Klossowski, Des Forêts et Quignard se donnent à lire dans un rapprochement et une contiguïté, et nous permettent de saisir les enjeux propres de la voix et de l'écriture romanesques. La forme courte, le témoignage mensonger et le faux théâtre sont des moyens par lesquels ils trouvent une façon de délier, voire de fragmenter le sujet écrivain et parlant. Affiliés en outre par la brièveté et l'ironie, ces trois auteurs suivent les moindres

²⁹ *Ibid*, p. 26.

mouvements de décentralisation et d'instabilité du phénomène de la voix, de sa nature subjective et langagière.

1.3 Une voix qui déchanté

Ramenant à l'avant-scène l'expérience de l'oubli, du manque et du refus, la crainte d'un « plus-de-voix³⁰ » définitif, les récits de Klossowski, Des Forêts et Quignard nous invitent à explorer un lieu de profération à la limite d'une surtension qui manifeste l'horizon d'une impossible maîtrise. Par là, les récits montrent que cette improbable emprise sur le discours est constitutive du sujet, en ce que ce dernier se définit davantage dans ce qui lui fait défaut, brisant dans la voix son rapport à lui-même et au monde, contrecarrant le caractère donné ou acquis de la langue :

Cette expérience du mot qu'on sait et dont on est sevré est l'expérience où l'oubli de l'humanité qui est en nous agresse. Où le caractère fortuit de nos pensées, où la nature fragile de notre identité, où la matière involontaire de notre mémoire et son étoffe exclusivement linguistique se touchent avec le doigt. C'est l'expérience où nos limites et notre mort se confondent pour la première fois. C'est la détresse devant ce qui est acquis. Le nom sur le bout de la langue n'est pas en nous un acte réflexe. Que nous ne sommes pas des bêtes qui parlent comme elles voient. (LN, p. 57.)

« Nous ne sommes pas des bêtes qui parlent comme elles voient », c'est-à-dire que le caractère de la voix n'est pas naturel; il est plutôt formé de conventions, et la démarche des trois auteurs favorise précisément un éclatement, cristallisé au sein de tensions énonciatives. Quignard disait d'ailleurs dans un entretien pour le *Magazine Littéraire* : « Je n'aime pas le langage pour lui-même, mais en tant que mode de transmission du ressenti. Or, le langage, dans ses mots, est pétri de conventions sociales³¹. » La distance qui se crée entre la langue et ce qu'elle ne trouve plus à dire ouvre une brèche et illustre un certain mouvement de désenchantement de la voix dans le champ littéraire : « Comme ce couteau suspendu devant

³⁰ *Op. cit.*, Jean-Pierre Martin, p. 205.

³¹ Pascal Quignard, « Pascal Quignard : La nostalgie du perdu. Entretien », propos recueillis par Nadia Sautel. *Magazine littéraire* no.412 (septembre) 2002, p. 100.

un bloc de glace qui le fuit, celui qui écrit est un homme au regard arrêté, au corps figé, les mains tendus en suppliant vers des mots qui le fuient. » (*LN*, p. 12.) Ce désenchantement circule, se diffuse et contamine la matière même de l'expressivité, son lien au spontané, à l'intime et à une vérité du sujet. Toutes ces formes vacillent et tremblent, et c'est à la charnière de ce désenchantement et d'une fragilisation du statut du sujet parlant que les fictions de ces trois auteurs semblent se situer. Se prenant elle-même pour objet et sujet, la voix narrative dans les récits est bien plus qu'un effet, bien plus qu'un simple son, puisqu'elle dessine les contours d'une réflexion sur la parole subjective, laquelle est devenue précaire, ambiguë et incertaine.

1.3.1 De l'incertitude du *logos*

Ce qui, de la voix, nous séduit encore, c'est son lien infus avec le langage, ses échos et ses effets qui arborent une sorte de confort et de contentement, dont la dimension de présence paraît devancer et anticiper toute parole. Mais les fictions de voix qu'on nous propose aujourd'hui cherchent à passer d'une conception à une autre, nous faisant glisser d'une voix qui marque le moment d'une plénitude — d'une indubitable présence — à celle, plus suspecte, qui révèle ses propres défauts et pièges, qui « conteste ses effets, qui se retourne sur et contre elle-même³² ».

Jean-Pierre Martin écrit à cet égard, dans *La bande sonore* : « Le culte de la voix masque le travail de la langue³³. » Introduisant l'idée que le XX^e siècle est le règne du bruitage, de l'assourdissement et d'une sonorisation amplifiée, Martin explore les univers fictifs de plusieurs auteurs marquants — Sarraute, Perec, Beckett, Céline, Genet, Duras, Pinget, Sartre et Queneau — afin de voir combien l'imaginaire de la voix s'est modifié depuis la pratique d'une lecture qui se fait désormais à voix basse. Certains de ces écrivains joueraient avec ces espaces bruyants que constituent les rues et les bistrot, et inventeraient une prose sonore qui

³² *Op. cit.*, Dominique Rabaté, 2004 (1991), p. 9.

³³ *Op. cit.*, Jean-Pierre Martin, p. 168.

se lit à haute voix, alors que la méfiance au regard de ce bruit incessant s'inscrirait chez d'autres.

Soutenant l'idée que le roman s'est transformé avec l'air ou l'ère du jazz, Martin tente de récupérer ces différents univers fictifs de sons de stéréo pour marquer la déchirure entre la parole de la communauté et la langue de l'écrivain. Dans cet entrecroisement de voix assourdissantes, dans cet échange social imprégné par la radio, nous remarquons un certain processus de fractionnement. La voix du sujet se disperse, et la voix collective, quant à elle, se concentre. On comprend par là que la voix s'investit dans la démesure, dans l'exacerbation. Or, le culte de la voix qui nous intéresse ici est celui qui sollicite une correspondance, une coïncidence entre le discours et le sujet, une formule selon laquelle la voix dérive inmanquablement d'une subjectivité autonome, d'un *vouloir-dire* et d'un *s'entendre-dire* sans failles. Ce culte suppose une croyance en l'expressivité pure, vive, mais aussi en une entente consensuelle, une force de l'énoncé qui s'épuise dans la dénotation, tout comme celle des mots qui s'épuisent dans leur appropriation par la langue et le sujet.

C'est dire que la voix est stable, qu'elle est immuable, inaltérable, et cette conception vient en l'occurrence épaissir la langue, la réduire à une forme plus ou moins acquise, renvoyant toujours à l'autorité d'un discours, d'une voix. Mais qu'en est-il de la voix qui défaille, qui fait défaut, qui s'amenuise, qui ne s'entend plus ? Qu'advient-il lorsque le sujet n'est plus celui qui dispose du *logos*, mais bien celui qui en regrette la perte et en porte le deuil ? Il ne lui reste désormais que la parole, dérisoire substitut, ou mieux encore, ce que Des Forêts appelle le « bavardage³⁴ ». Ce bavardage, entendu comme flux de paroles, consiste précisément à masquer le travail de la langue, pour reprendre ici l'énoncé de Martin, bavardage qui — en tant qu'il est déversement, flot, débordement — vient définir une littérature répondant au nom de fiction de voix. On voit en effet apparaître des fictions qui offrent diverses postures d'énonciations, différentes représentations de la subjectivité ou de l'indifférenciation, dont le geste est celui de dénuder la parole, de montrer les mécanismes par lesquels sa nature fragile chancelle.

³⁴ Cf., Louis-René des Forêts, *Le Bavard*. Coll. « L'Imaginaire ». Paris : Gallimard, 1990.

La voix se fait trace, signature, se trahissant ou se révélant par une intensité de la diction, par un rythme et un débit, par le sens et l'effet de ses propres silences, se récupérant elle-même dans une dramatisation et une théâtralisation qui lui sont inhérentes. Conscientes d'un risque et d'une incertitude essentiels et intimement liés au langage, ces fictions donnent à voir, par conséquent, le surgissement d'une parole de plus en plus aléatoire, pénétrant dans les sinuosités de l'élocution, dépouillant par là même le processus par lequel elle s'inscrit. L'incipit de *Roberte, ce soir* montre bien le projet de ces fictions qui agissent comme une monstration du langage et une réflexion sur l'acte de parler :

Comme tout ceci, quant à moi, n'offre qu'un intérêt limité, qu'en revanche le comportement du professeur révèle dans quel genre de pièges le langage peut faire tomber la pensée la plus lucide, j'ai cru utile de noter certaines de ses digressions et de les reproduire dans le contexte de cette singulière expérience de mes années d'études. (*R*, p. 108.)

En cherchant à réinscrire, à reproduire et à retrouver les dispositifs mêmes de la voix, on en expose les contradictions et les méandres dans lesquels elle se perd. Or, vouloir éplucher et scruter ses procédés, dire qu'elle est faite de rhétorique artificieuse et digressive, c'est aussi dire qu'il n'y a pas de voix dans le texte — qu'elle est déjà morte. Et c'est là que réside toute l'ambiguïté, le caractère paradoxal de ces fictions qui mettent en scène une voix — une voix sans voix — délestée de son et de bruit, étouffée de silences et d'oublis, compromise dans une médiation qui paraît trompeuse. « Et l'imaginaire de la voix reste comme une utopie presque honteuse, constamment menacée par la peur de l'échec et la mauvaise conscience, logée dans quelque glossaire, désenchantée dans quelque nostalgie poétique³⁵. »

Cependant, cet imaginaire s'apparente en retour à un autre mouvement, c'est-à-dire celui de ces récits qui entrevoient et ironisent l'ère présente ou à venir d'un désenchantement. Les récits paraissent imprégnés d'une ironie qui se fait de plus en présente et qui met à l'épreuve le sujet devant l'inéluctable incertitude de toute énonciation. Traversés par cette désillusion, ce désenchantement, donc, les récits des trois auteurs à l'étude se construisent dans un entrecroisement de voix nombreuses et assourdissantes, et d'autres réfractaires, blanches,

³⁵ *Op. cit.*, Jean-Pierre Martin, p. 17.

inaudibles. Et, curieusement, en convoquant des savoirs multiples, des pourparlers ambitieux, une érudition et une réflexion avides de connaissances, ils exhibent leur propre défaillance; ce que, de leur science, ils ne savent pas figurer. Parler, c'est en l'occurrence trahir un vide — dans un acte qui donne aussi bien à voir qu'il dénature, qui ne rend plus justice. Parler trahit un vide qui habite ces fictions soumises à une voix, à une présence qui nous détourne du cours de la narration et qui renvoie à elle-même. Les masques et les déguisements de cette voix invoquent une sorte d'inscription solipsiste qui se veut totale, qui s'avère finalement inachevée, puisqu'elle est un théâtre injouable, avorté, tombant sous la contrainte ou le vœu de mutisme. C'est donc dire que ces fictions ironisent et parodient la voix, qu'elles maintiennent les frictions et les tensions en s'efforçant toujours de garder la littérature dans un espace de discussions, dans un espace vital de la pensée. La voix est bien plus qu'une simple mise en mouvement de ce qui est extériorisé ou caché, signifié comme tel en mots et en phrases; elle doit être comprise dans un intervalle où il y a de l'événementiel, dans une ouverture, où « le réel y affleure en défaillant, en titubant, et se montre de nouveau disponible, nostalgique, dépossédé, carencé » (*LN*, p. 78).

1.3.2 Guetter le sujet

La problématique de la voix en appelle aussitôt à la question du sujet, suscitant du même coup une interrogation sur le statut de celui-ci et sur la complexité qu'engagent les fictions dont la voix manque, plus exactement : « Mais sa propre présence dont il doute déjà, comment l'affirmerait-il sinon en la proclamant à pleine voix ? » (*CE*, p. 90.) Garant d'une parole, d'un énoncé et d'une intention, le sujet est souvent associé à une forme d'irréductibilité, comme si, sans lui, aucune voix ne serait possiblement prononcée, ni entendue. En ce sens, le sujet hante nos habitudes de penser et circule dans une variété de discours dont l'hétérogénéité doit être aussi prise en compte. Il prend la forme d'un récit odysséen, la forme circulaire d'un retour à soi qui cherche ses traces, d'un retour à soi comme point de départ.

Jean-Pierre Martin identifie, dans *La Bande sonore*, deux esthétiques et deux morales de la voix. Il reconnaît d'abord une voix-sujet, laquelle serait la recherche du singulier, « du trait à soi³⁶ », d'une *auto-affection*, pour reprendre l'expression de Derrida, c'est-à-dire une voix qui serait la marque d'une autosuffisance. Elle est l'indice d'un écrit vocal qui s'inventerait dans le travail même de la langue. Cette illusion vocale, cette singularité si chère à la voix, ou, ce « moi indéracinable³⁷ » s'harmonise avec une certaine sacralisation de l'ego : « Ce qui m'émeut c'est moi-même, c'est mon corps, la haine qu'il a en soi, le crime ou la passion, sa capacité de subversion, son individualité illisible et irréconciliable³⁸. »

À ce *moi-voix* s'oppose sa forme antithétique : le *mi-voix*. Ce dernier montre plutôt la distance qui nous sépare de la voix : celle-ci devient un leurre, une illusion de la singularité. Or, il y a un glissement qui s'opère et qui consiste à passer d'une voix assurant l'identité du moi, ou du sujet parlant, à celle qui tend à disparaître au sein de voix emmêlées. Cette démarche dénonce et questionne par là le caractère souverain de la voix. Dans les récits à l'étude, la recherche conceptuelle du rapport à la voix, la position ou la manière avec laquelle elle la met en scène, ne réside plus dans l'imbrication d'une voix et d'un sujet, ne cherche plus à mobiliser un *moi-voix*. Elle soulève, au contraire, toute l'aliénation et l'altérité de celle-ci, en la brouillant, en furetant d'autres voix indistinctes, visant dans cette même foulée la perte, l'escamotage, l'extinction. Passant d'une prolifération à une annulation, d'un *moi* à un *mi*, la voix s'écoute se taire et semble ne plus rien dire du sujet, développant une esthétique où s'installent peu à peu la défaillance et l'échec : « Les romans du mi-voix ou de l'extinction de la voix, romans de l'attention auditive, sont aussi parfois des thanatographies, des mises en récit de ce moment où la voix commence à mourir, où il ne va plus rester que l'oreille³⁹. » Entre exacerbation et saturation, la voix bascule de l'autre côté, en un lieu où il y a de l'indicible et du silence, lesquels incarnent le refuge d'une improbable réconciliation.

³⁶ *Ibid.*, p. 162.

³⁷ Sarah-Dominique Rocheville, « Un loup étouffé au dehors : *Pas à pas jusqu'au dernier* de Louis-René des Forêts ». Dans *Les imaginaires de la voix*. Études Françaises, no. 39,1. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2003, p. 64.

³⁸ *Op. cit.*, Jean-Pierre Martin, p. 212.

³⁹ *Ibid.*, p. 223.

Et cette expérience du « mourir » de la voix que nous retrouvons dans les textes de fiction semble correspondre à une certaine idée de dépossession, créant ainsi une nouvelle façon de penser le sujet, de penser sa rencontre avec lui-même dans l'expression.

Comment penser la voix, maintenant qu'elle est à la lisière de « ces récits qui appartiennent à une époque ouverte sur la remise en cause, psychanalytique, philosophique ou artistique, du sujet⁴⁰ » ? Cette difficulté semble tracer en quelque sorte la trajectoire d'un boomerang, puisque qu'elle revient sur elle-même, posant la question du sujet puis celle de la voix, puis celle de la voix pour revenir à celle du sujet. On voit ici combien cette adéquation est tautologique, et c'est à l'intérieur de récits tels que ceux de Klossowski, *Des Forêts* et Quignard — récits de voix empruntées, brouillées, étrangères, sans locuteur propre — qu'elle est plus nettement remise en cause. Faisant parler des esprits dont la dimension physique et charnelle est contestable (Klossowski), ou mettant en scène un indiscret qui écoute de l'autre côté d'une porte la rencontre d'écoliers qui disposent tous de la même voix, et dont l'emprunt ou l'imitation va jusqu'à poser la question de l'identité et du nombre de locuteurs (*Des Forêts*), les intrigues se construisent par le biais d'une écriture en tant qu'elle est passionnée. Une écriture qui se divise de soi, dès le départ. Le sujet glisse de l'unicité à l'indifférenciation, d'une identité pure à soi à quelque chose qui n'est plus soi. À ce sujet, Deleuze remarque justement dans un essai consacré à Klossowski : « Il y a toujours un autre souffle dans le mien, une pensée dans la mienne, une autre possession dans ce que je possède, mille choses et mille êtres impliqués dans mes complications : toute vraie pensée est une agression⁴¹. » L'altération de la voix devient ainsi le moteur de l'entreprise des quatre fictions, allant d'un réquisitoire de la parole bavarde à une existence qui refuse de signifier. Le sujet, quant à lui, tend à cautionner une autre forme de présence, à se représenter en état médian, instable, toujours en train de se reconstruire, de se dédoubler ou de s'effacer — prenant quelquefois en charge la fiction écrite, s'escamotant d'autres fois complètement, silencieux et dissipé.

⁴⁰ *Op. cit.*, Dominique Rabaté, 2004 (1991), p. 57.

⁴¹ Gilles Deleuze, « Klossowski et les corps-langage », en Appendice de *Logique du sens*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 1969, p. 346.

En tant qu'elle est une matière visible et actuelle, la présence se donne à penser comme témoignage, affirmation, preuve — comme une image qui attesterait l'existence d'un sujet par le détour d'une voix. Unissant de cette façon l'ouïe à la vue, cette idée cherche à faire coïncider la voix avec un *je* perceptible et audible. Mais, dès lors qu'elle est maintenue sur le seuil d'une disparition imminente, l'identité du moi n'est-elle pas pulvérisée, disséminée, plutôt qu'affirmée ? Nous retrouvons dans les récits de ces trois auteurs une articulation entre la dissolution du moi, que certains nomment *catastrophe ontologique*, et le retour à une subjectivité qui tente de s'inscrire elle-même sous le signe d'une *auto-affection*, approchant de la pure violence, et voulant à tout prix se confondre avec son énergie productrice. Profusion de paroles, de rumeurs et d'échos qui retombent dans le creux d'une oreille, la voix paraît au contraire se déployer au sein de son exil, de son absence. De fait, l'écriture qui est investie dans ces récits « crée le décalage entre le réel et sa saisie sensible, elle fait taire la parole et rend manifeste la coupure entre oreille et œil⁴² ».

En définitive, cette coupure entre œil et oreille se déploie et circule dans les fictions; elle retarde, tempore et diffère toujours l'intimité des rapports entre le sujet et la voix. Cet intervalle introduit ici l'idée d'une trace — au sens derridien —, l'idée d'une inscription littéraire qui se fait dans la distance et dans un présent devenu ambigu, court-circuitant par là la médiation qui se produit entre le sujet, la langue et le monde. Ce qu'il faut retenir, c'est que la voix et le sujet sont une matière propice aux transformations, c'est-à-dire qu'ils sont inscrits dans un processus de dissémination et de dispersion au coeur duquel la mobilité du sens et la perte de repères favorisent un certain éclatement. Montrant davantage le « travail d'annulation⁴³ » de la voix, les récits posent la question du sujet présent à lui-même et à l'objet qu'il vise; et ils portent à l'avant-scène « un singulier phénomène de monstration de leur voix⁴⁴ », pour reprendre Rabaté, phénomène qui, paradoxalement, nous soumet essentiellement à l'écoute du silence.

⁴² Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*. Coll. « Les essais ». Paris : José Corti, 1999, p. 227.

⁴³ *Op. cit.*, Dominique Rabaté, 2004 (1991), p. 26.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 7.

Envisagées dans le cadre de cette problématique, et au regard d'une *différance* et d'un *épuisement*, les différentes stratégies d'écriture des trois auteurs viennent fragiliser les instances à partir desquelles le sujet appréhende le monde. En effet, le détour par la voix et le discours en effectue le lien, mais les retranche aussitôt. Échappant au présent de l'énonciation, mais aussi au souvenir, la trace — c'est-à-dire la voix comme empreinte et *différance* — désorganise, et à la fois réorganise, le cours de la rencontre du sujet avec lui-même, avec son énonciation — et en dernière analyse, son contact avec le monde. De fait, « le discours, en même temps qu'il semble se disséminer, est l'objet de retotalisations partielles, de mouvements argumentatifs isolables, de figures provisoires⁴⁵ ».

Le plan de composition des récits s'inscrit dans une poétique qui va contre ou par-delà la conception d'un imaginaire plein, et laisse un reste. Brouillant les rapports entre le sujet et son discours, entre le sujet et le monde que celui-ci habite, l'univers de ces fictions suspend la saisie du réel, et ce, en faisant advenir une voix dont la ponctualité et l'immédiateté sont continuellement à remettre en doute. C'est au creux d'une narration rêveuse, pour ne pas dire épaissie par les divers mouvements d'errance et de fuite, que les récits se donnent à lire et transportent avec eux un doute au regard de la voix et du sujet. Ce mouvement de dépossession s'explique à l'intérieur de procédés narratifs et d'une pensée qui assouplissent la fixité d'un présent plein, qui entendent diviser le son et le sens en les faisant basculer du côté d'une perte de repères, d'un certain égarement. Les récits nous conduisent donc à une lecture symptomatique, en ce que la voix cherche sans cesse ses propres traces dans les sinuosités d'une mise en scène qui tend à faire éclater la forme, en des espaces devenus incertains pour le surgissement de la voix, au sein de corps que cette dernière ne semble plus habiter.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 49.

CHAPITRE II

ESPACE DES VOIX, LIEUX DU SUJET

Voix suspendues et chairs interdites, espaces improbables et lieux occupés par des corps muets, les récits de Klossowski, Quignard et Des Forêts, offrent à lire des dispositifs complexes dont la mise en scène réside principalement dans la désertion de la voix et la déterritorialisation du sujet parlant. Ce sont une main tendue vers le silence, des corps servant de pantomime et des visages pétrifiés ou abandonnés par la langue, qui traversent les récits de *Roberte, ce soir*, *La Chambre des enfants*, *Une Mémoire démentielle* et *Le Nom sur le bout de la langue*. La déliant ainsi de l'idée selon laquelle elle correspondrait à un lieu, un corps et un sujet, les quatre récits plongent la voix dans un espace voué à la désertion. Débordant par là le cadre proprement énonciatif, ils dessinent une structure expressive qui se déploie au coeur de tensions. En des lieux étroits étouffés de silences, à travers l'errance des personnages, se manifeste un questionnement au regard de la possible habitation du sujet et de son discours dans le monde.

Intimement liés au langage, les thèmes de l'espace et du corps nous permettront de voir, dans ce deuxième chapitre, comment les auteurs entendent mettre la voix en situation — à travers ses postures corporelles et subjectives — depuis des lieux d'expression qui apparaissent toujours fuyants, imprécis. Née d'une chute (Klossowski), d'une ascension (Des Forêts) ou d'un reflux (Quignard), la voix semble s'enfoncer au coeur de mouvements irréguliers, n'autorisant qu'une saisie partielle et continuellement fugitive du sujet et de son inscription. Partant de cela, il sera essentiellement question de comprendre ce que donne plus précisément à penser la construction de leur théâtre de voix. Édifié sur un fond de silence, le théâtre de chacun de ces auteurs parvient à accomplir des jeux discursifs qui, à défaut et à

perte de voix, se déploient au sein de postures ambivalentes du corps. Ces postures se découvrent dans les traits figés du visage, les gestes équivoques des mains, dans l'hésitation créée par les contrecoups d'une ventriloquie étrange et souvent problématique. De cette manière, l'étude des positions des personnages et de leurs gestes ambigus nous servira à montrer qu'il y a une correspondance très étroite entre la voix et le corps, faite d'imitations et d'effets miroitants, de « cascades » et de « suspens » — pour parler à la manière de Gilles Deleuze — comme s'il y avait un langage propre au corps et une corporéité propre à la voix.

L'analyse de l'espace et du corps nous conduira ainsi à comprendre comment se construisent ces récits et comment s'inscrivent spatialement le sujet et son discours. Or, l'indécidable théâtre chez Klossowski s'organise autour des rapports entre la vue et l'ouïe, entre une révocation et un corps pensant, entre une évocation et un esprit fuyant. La voix des esprits qui occupent la salle de bains de Roberte est en l'occurrence le signe d'une sorte de présence évanescence dont la position est incertaine, et l'espace qui l'accueille devient à son tour imprécis, lui-même fuyant. Ne sachant plus très bien si c'est le corps qui imite le langage ou si c'est la voix qui reproduit les positions du corps, nous tenterons de voir, à travers cette thématique propre à l'auteur, comment la voix et le discours du sujet sont consignés dans quelque chose comme un flottement, une indétermination. La ventriloquie et l'espace de jeu chez Des Forêts paraissent mettre en relief l'aspect social, mimétique et grégaire de la voix. Ne faisant que réaffirmer combien la parole est composite et aliénée, les récits de *La Chambre des enfants* et *Une Mémoire démentielle* nous invitent à réétudier la voix et le sujet en tant qu'ils sont l'objet d'une incertitude, cette dernière étant présente par l'ambivalence et l'équivocité du corps et de l'espace. Le thème de l'errance dans *Le Nom sur le bout de la langue* de Quignard semble quant à lui correspondre à une sorte de quête du lieu de l'expression du sujet. Mais sonder et fouiller la langue, c'est aussi s'égarer, errer, c'est montrer la mobilité, tout comme la précarité de la voix et du discours. On pourrait même dire que ce conte quignardien répond de l'épuisement de la voix et du sujet par l'épuisement des lieux. Portés par l'art de l'ambigu et de la déroute, les récits nous conviennent donc à repenser la voix au cœur d'un glissement, justement, qui se joue dans l'expérience d'une déterritorialisation et d'une reterritorialisation; en somme, une ritournelle, comme nous le verrons avec Deleuze et Guattari.

2.1 La thématique du corps chez Klossowski

La symbolique du corps chez Klossowski soulève de nombreux questionnements à propos de l'unité du sujet, puisque les formes de pensée et d'écriture, souvent suspendues à la jonction du moi et de l'autre, nous invitent à revisiter le sujet dans une réalité empirique, mais aussi, et surtout, dans sa ruine ontologique. Les glissements entre un corps inanimé — dépossédé — et une voix qui étrangement reste intérieure, semblent le dépouiller à la fois de sa présence physique et de sa force d'élocution. Deleuze avance à ce sujet que le corps et le langage sont la réflexion l'un de l'autre : ils s'imitent mutuellement, comme s'il y avait une pantomime intérieure au langage et un récit propre au corps⁴⁶. Les viols de Roberte, par exemple, ponctuent les argumentaires verbalisés des esprits, et en retour, les raisonnements et les procédés discursifs se diffusent dans les positions et les ambiguïtés de son corps.

En ce sens, la dimension corporelle chez Klossowski reproduit un langage fait de complexités et d'accidents, et la voix ne fait que rappeler que le sujet n'est pas maître de ce qu'il croit et entend signifier. Les postures équivoques de Roberte insufflent ainsi l'idée d'une construction complexe qui lie deux modes d'expression : l'un, muet, qui montre, et l'autre, vocalisé, qui ne signifie plus, si ce n'est son propre silence. En cela, nous consacrerons essentiellement notre analyse aux postures corporelles, ces dernières étant particulièrement présentes dans la photographie prise à la conférence du salon de la villa que décomposent Octave et son neveu, ainsi qu'au coeur du théâtre injouable du mari de Roberte. De cette façon, cet examen des postures du corps nous conduira à comprendre la nature des rapports entre chair et paroles, entre corps et voix, dont l'inscription oscille dans un espace aussi bien privé et que public, dans une dynamique de fermeture et d'ouverture.

⁴⁶ Cf., Gilles Deleuze, 1969, p. 326.

2.1.1 Un théâtre en suspension

Le théâtre de *Roberte ce soir* débute par une scène muette, entendue comme tableau et définie comme photographie, à l'intérieur de laquelle une jeune femme, accoudée sur la cheminée, est soudain prise par des flammes qui embrasent sa jupe :

Sa main droite levée, tous doigts écartés, indique sa frayeur tandis que la retient au poignet ce jeune homme contre lequel elle appuie son buste, cependant que lui semble agiter comme une torche le pan de la jupe qu'il arrache, dévoilant toute la jambe au genou levé si bien que le mollet de cette jambe repliée touche au gras de la cuisse que, ma foi, il découvre amplement, puisqu'on discerne le contour de la fesse dans la culotte. (R, p. 131.)

Mêlant une impression d'irréalité à un saisissement simulé, la photographie s'inscrit comme un catalyseur qui fera éclater la pièce en divers scénarios. En effet, le portrait de cette femme affolée et dénudée se reproduira à deux autres reprises, sous des motifs différents. Le théâtre d'Octave et l'issue de la mise en scène de l'œuvre répéteront, en suspendant les gestes des personnages et en récupérant l'idée d'une ambiguïté au creux d'un langage corporel, cette première scène décryptée par Octave et son neveu. De fait, ailleurs, dans le théâtre chimérique d'Octave, les deux esprits — dont l'un discourt et l'autre contraint Roberte à parler en se cachant sous sa jupe, qu'il finira par arracher — s'occupent à réitérer le même univers que celui de la photographie prise à la conférence du salon de la villa : Roberte montrant de sa main et de ses doigts tout aussi écartés son objection et sa frayeur, tandis qu'elle se désavoue de l'autre main. L'immobilité de la scène évoque ici l'idée d'un tableau vivant, alors que sa condensation rappelle la photographie :

Devant cette immobilité triomphale et insolente, laissant choir les feuillets — de cette même main qui d'un geste d'autorité, trois heures auparavant, tenait au bout de ses souples doigts le crayon bleu avec lequel Roberte indiquait à ses adjoints les passages inadmissibles du livre d'Octave — elle essaye à présent ce même geste, la paume légèrement levée vers l'insupportable vision; mais le sang lui monte au visage et c'est à peine si elle arrive à tendre impérativement l'index de cette main qui hésite : « Sortez! croit-elle dire d'une voix blanche, alors qu'elle ne fait qu'uriner de plus belle. (R, p. 138.)

La mise en suspens des scènes qu'offrent à voir la photographie de Roberte et le théâtre d'Octave soumet l'espace de jeu à une fixité du regard et produit une impression de circularité qui maintient la répétition, c'est-à-dire une répétition propre à l'organisation d'un théâtre et celle qui s'inscrit, spatialement, dans le trajet d'un retour, d'un reflux. L'histoire qu'éveille la photographie — cette dernière étant décrite par Antoine qui s'attarde aux mains et aux doigts, aux mouvements du buste de Roberte et du jeune homme — renvoie d'une manière plus ou moins identique au théâtre d'Octave. L'agression des esprits convoque une fois de plus la nudité de Roberte, son corps saisi : « Sur quoi le bossu s'accroche si bien à la gaine de Roberte que la culotte se fend de la ceinture à la jarretelle, dénudant les flancs et le ventre de l'inspectrice. » (*R*, p. 143.) La scène finale reproduira, comme par un effet de miroir différé, les mêmes gestes en suspens, et y réinscrira les personnages de Roberte et de l'homme du salon de la villa, Victor, qui viendront, comme à rebrousse-poil et toujours de façon très plastique, renouveler les impressions de la photographie et du théâtre :

Puis d'un mouvement, ayant retourné Roberte le temps de faire voir à Antoine les fesses de sa jeune tante, ses cuisses, le creux de ses genoux et ses longues jambes gainées de noir, Victor l'installe sur le sedcontra, la tenant par derrière aux deux poignets, tandis qu'elle reçoit la probation majeure, dressée sur la pointe de ses souliers. (*R*, p. 172.)

C'est dire que nous avons affaire à des scènes enchâssées, dont celle du milieu, le théâtre d'Octave, semble se situer en dehors d'une certaine temporalité et se rapprocher de quelque chose comme une mise entre parenthèses, laquelle est un temps suspendu qui sert de pont entre deux épisodes qui se réfléchissent mutuellement, autant qu'ils se réfléchissent dans le théâtre.

Puisqu'elle surgit d'une double invention, c'est-à-dire du théâtre d'Octave qui se découvre dans le théâtre de Klossowski, la scène des esprits pourrait se trouver aussi bien au début qu'à la fin, d'où sa nature intemporelle. En effet, nous pourrions croire que le faux théâtre d'Octave se partage entre les deux autres scènes, en ce qu'il relie, comme une courroie de transmission, la photographie dont la surprise est le motif principal et la scène finale qui présente les deux mêmes personnages dans une dynamique de désir plus que de sauvetage. En même temps, cette scène en conclusion pourrait très bien naître de

l'imagination d'Octave, en amont ou en aval de son théâtre, puisque Victor apparaît dans son théâtre en s'introduisant dans la salle de bains de Roberte.

Le caractère itératif et permutable des scènes dans *Roberte, ce soir* suggère donc un théâtre au sein d'un autre théâtre — une sorte de mise en abyme — enchevêtrant la description de la photographie au désir d'Octave de reproduire la scène, en ouvrant et en offrant le corps de Roberte. Le récit de la photographie s'engage par là à l'intérieur d'un théâtre factice, sous-tendu par les lois d'une hospitalité qui accentue le caractère stéréotypé d'une sexualité contrefaite. Se croyant l'hôte qui vient de l'extérieur pour surprendre ses invités et sa femme, poussant la porte qui le mène à l'intérieur alors qu'il s'y trouve déjà, Octave nourrit l'illusion d'une loi de l'hospitalité qui ne se réalisera que dans le théâtre de ses propres élucubrations : « Cela ne durerait qu'un instant... car enfin, on ne peut pas à la fois prendre et ne pas prendre, être là et ne pas y être, entrer quand on est à l'intérieur. » (*R*, p. 109.) Attentif aux moindres mouvements de sa femme et de ses hôtes, Octave se définit en observateur, opérant de la lecture de la photographie à l'écriture d'un théâtre qui se découvre essentiellement par le regard. Trois scènes, trois lieux, trois situations similaires, donc, qui montrent, dans leur immobilité et leur silence, des gestes suspendus, lesquels semblent par là doubler une parole défectueuse et inaudible, dont la force d'une grammaire proprement corporelle incarne les positions, dans l'espace comme dans l'esprit du sujet.

La corporéité fixe également la spatialité de l'intrigue et lui sert de bordure, puisque c'est à travers elle que se précisent les motivations et les intentions du sujet, c'est en son creux que le regard se tient, plus nettement. Sans le corps, il n'y aurait pas d'espace où pourrait naître la parole, c'est-à-dire un espace relatif à la suspension des gestes, défini plus précisément comme tableaux vivants. Des tableaux qui sont premiers en regard de l'écriture, comme le soulève Klossowski dans ses essais critiques réunis dans le recueil *Tableaux vivants* :

Car mes livres n'étant qu'une transcription de motifs perçus et vécus d'abord en tant que tableaux, que figures muettes — tout ce que j'en avais cédé à l'expression écrite, il m'avait fallu le récupérer comme appartenant primitivement au mutisme de la vision pour la communiquer dans son état premier⁴⁷.

Le tableau vivant ne fait plus allusion puisqu'il montre, la parole ou le dire ne se situent plus à la source des scènes, mais bien dans l'attente du spectacle, animant tous deux un souffle intermédiaire, entre le théâtre et la photographie.

En s'éloignant de la linéarité que nous attribuons habituellement à la parole et à l'écriture, cette immobilité — ce regard en suspens — engage le signe dans quelque chose comme une trace dont la signification est précisément le flux d'une intensité qui réinvestit constamment cette trace. En ce sens, les retours incessants aux positions corporelles de Roberte marquent le moment d'une pause, mais marquent également un système de signes. En liant le corps et la voix, ces retours provoquent un certain désordre, en l'occurrence le flux et le reflux de la vie pulsionnelle. À ce titre, Klossowski écrivait dans son essai sur Nietzsche : « La signification parce qu'elle n'est que par afflux, ne se dégage jamais absolument des mouvants abîmes qu'elle recouvre. Toute signification demeure fonction du chaos générateur⁴⁸. » Or, la dimension symétrique et réfléchissante des trois scènes s'explique par un mouvement de ressac dans l'écriture de l'auteur, où le flux et le reflux se confondent, tout comme la photographie, le théâtre et le faux théâtre — ou tableaux vivants — passant d'une hésitation à une autre, et ne laissant que la lie à l'intérieur de laquelle la matière et les idées s'embrouillent. Ce sont ces gestes figés, « cette précipitation en suspens » et « ces formes sinueuses des jambes arrêtées dans leur élan » (*R*, p. 131) qui dessinent donc la trame du récit, rechutant dans chacun des épisodes, et entretenant l'idée paradoxale d'un mouvement figé, d'un geste arrêté.

Ce flux, malgré le mouvement qu'il inspire, suit pourtant la logique d'un récit qui se construit à travers la vue, reprenant les mêmes postures pour les soumettre à des situations

⁴⁷ Pierre Klossowski, *Tableaux vivants. Essais critiques 1936-1983*. Paris : Le Promeneur, 2000, p. 128.

⁴⁸ Pierre Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux*. Paris : Mercure de France, 1978, p. 58.

relatives aux entretiens discursifs et langagiers, comme s'il s'agissait plus d'un tableau que d'un véritable théâtre. Propulsant à l'avant-scène la dynamique des corps et des mains, le théâtre de Klossowski — construit d'emboîtements aussi bien suspendus que surtendus — redéfinit l'espace en même temps que la voix. L'image apparaît, les corps se font à la fois tableau et spectacle, exécutant une sorte de rituel qui en fait le creuset. Son théâtre y installe le règne d'idiomes corporels qui court-circuitent la parole, et créent un univers à l'intérieur duquel la communication entre les personnages repose essentiellement, sinon exclusivement, sur le mutisme qu'assurent et dénie tout à la fois les gestes.

2.1.2 Des corps et des mains

Une main reste en attente dans l'espace, une main qui contraint autrui à garder le silence, lui refusant parfois l'entrée en un lieu, l'accueillant d'autres fois. Passant d'une autorité du geste à une hospitalité outrageuse, d'une main qui censure à une autre qui en redemande, le geste des mains dans le théâtre de Klossowski semble communiquer ce qui se tient aux bords des lèvres. Rattachées à une parole qui se contient, à la fermeture du sujet ou au désir irrépressible de posséder l'autre, les mains dans les différents tableaux sont mises en relief, de sorte qu'elles semblent elles aussi dotées d'un *vouloir-dire*. Les dialogues, souvent accompagnés de didascalies portant toute l'attention sur les mains et sur l'effet qu'elles produisent, nous permettent de voir et de définir une dynamique des corps parlants, en ce que ces derniers mettent davantage à l'avant-plan le caractère dialogique des mouvements de la chair que les rapports vocalisés entre les personnages. Les moments montrant Roberte « *entourant de son bras Antoine qui s'extasie à considérer la main de sa tante sur son épaule* » ou encore ceux où « *Roberte, s'apprêtant apparemment à sortir, commence à enfiler un de ses gants noirs, en s'adressant à Antoine* » (R, p. 171), donnent à voir des scènes muettes dont le propos se condense dans les mains. Comme si ces dernières disaient plus que ce que les personnages pensent et motivaient le cours de leurs rapports intersubjectifs. Campées entre une hésitation et une suspension, les mains sont ainsi le produit d'une trahison, dénaturant tantôt une intention, tantôt révélant ce qui ne peut pas être dit. C'est en signe d'un refus qui finit par céder que les mains entrent en scène, supplient et

se désistent, couvrent le corps et trahissent la voix : « Car si le revers de cette main lui en dispute l'entrée pour la sauvegarde des principes affirmés trois heures plus auparavant, la paume déjà humide se rend compte de leur vanité, déjà complice des doigts qui se glissent plus avant qu'il ne faut. » (*R*, p. 144.) Attaché à l'acte d'une révocation des intentions et principes propres au personnage de Roberte, le comportement des mains laisse une ouverture qui permet une pluralité de significations, lesquelles se contredisent continuellement.

Une main conteste et une autre consent, inoculant l'usage du solécisme dans la sphère du langage : « Mais où voulez-vous en venir, Madame? D'une main vous persécutez les scribes du Vatican, de l'autre vous supprimez les ouvrages des pornographes. » (*R*, p. 144.) Le solécisme des mains ne rend désormais plus justice à la voix qui condamne et qui rature l'obscénité des scènes, il pourvoit plutôt une ambiguïté qui va jusqu'à l'excès et participe de l'abject :

Encore oppose-t-elle sa main à la gueule de ce délateur du conseil, et il plaît à Octave que l'avorton voie la paume levée de l'inspectrice, naguère sèchement posée sur les paroles à proscrire, à présent moite et humectée de sa propre cogitation, le vernis des ongles déjà terni par une innommable onction. (*R*, p. 146.)

En tant qu'invalidation de la voix et des pensées que voudraient maîtriser les personnages, les positions ouvertes et fermées des mains donnent à voir un acte langagier là où il fait défaut et se retient, une parole sans voix qui vient choir près du corps. L'accueil et la réceptivité de Roberte se lisent à travers l'attitude de ses mains, celles-ci allant d'une attitude qui refuse toute intrusion d'un corps étranger à une disponibilité qui fait d'elle un être qui jouit de souffrir. Le dire vocalisé fait donc l'expérience d'une improbable hospitalité, son abolition en mutisme demeurant toutefois une manière de réaliser ce que le langage n'accomplit pas.

2.1.3 Chair et parole

L'abandon de la voix se caractérise par la position du corps, mais aussi par l'intention d'un esprit conscient, qui cherche à se préserver des autres, de l'invasion du regard d'autrui et de son écoute. En cela, le corps couvre la parole, c'est-à-dire qu'il la protège en même temps qu'il la cache, la défend tout autant qu'il la cèle. « Roberte, vous n'avez qu'un corps pour couvrir votre parole! », dira Octave (*R*, p. 107). Et c'est en ceci que le corps est protection, comme s'il arrivait à intervenir contre l'agression intrusive de l'autre, abritant du même coup la voix et le sujet. Faisant office d'enveloppe protectrice, de l'extérieur comme de l'intérieur, le corps sert d'écran, par sa matérialité impénétrable et son étanchéité. Mais il est également un gage, une caution : si la voix s'égare et se fait violence, le corps se perd également. N'isolant plus le corps de la voix, cette double articulation du caractère expressif du sujet nous conduit à penser ce dernier comme une instance prise en otage, en proie à la perte, du fait que sa voix est soudain matérialisée par la chair et que son corps devient énoncé.

Dans son essai sur Klossowski, Deleuze définit les rapports entre le corps et le sujet et affirme qu'ils favorisent un éclatement au cœur du raisonnement, la lecture n'étant plus à même de faire la distinction entre paroles et gestes. Le discours repose sur ce qui ne se dit point, la démonstration argumentative s'invente au cours d'une gestuelle qui mime le langage, dès lors entendue comme pantomime :

Le corps cèle, recèle un langage caché; le langage forme un corps glorieux. L'argumentation la plus abstraite est une mimique; mais la pantomime des corps est un enchaînement de syllogismes. On ne sait plus si c'est le pantomime qui raisonne ou le raisonnement qui mime⁴⁹.

Pose du sujet ou disposition et réceptivité de ce dernier, la grammaire du corps imite la langue, dans ses pièges et ses défauts, au gré de postures ambivalentes, réitérant à chaque fois les chutes et les faux-pas du sujet.

⁴⁹ *Op. cit.*, Gilles Deleuze, 1969, p. 325.

Montrant de cette manière une alternative, voire un syllogisme disjonctif, dans les termes de Deleuze, le langage sous le corps est double, le corps sans voix diffère, désignant par là le caractère litigieux et artificieux des entretiens. Que dire, donc, des rapports entre la chair et la parole, entre la voix et le corps ? Se créant dans sa chute, la voix chez Klossowski est faite de descentes et de renversements, toujours en train de renoncer, naissant et tombant de sa propre poussière, contaminant et profanant le corps du bas, échouant et mourant du haut. Captives dans l'esprit de Roberte, engoncées sous sa jupe, parachutées d'un autre lieu ou d'une autre histoire, les voix n'ont ni corps ni espace pour naître, abandonnées et oubliées par le sujet parlant. Pourtant, elles paraissent se redéployer ailleurs. En effet, la voix prend les dessous de la pantomime, en faisant surgir un discours en des lieux où se font entendre un dit et un interdit qui optent pour différents détours afin d'apparaître. D'une main, Roberte censure, alors qu'ailleurs des esprits s'entretiennent sous sa jupe, utilisant son corps comme celui d'un pantin, brouillant les voix et mimant ce qui ne se dit plus : « *Paroles que Roberte ne perçoit que confusément sous sa jupe, car, pour parer le coup qu'il a reçu sur la nuque, le bossu a plongé sa face dans le gras des cuisses de Roberte et c'est le nez serré dans la culotte de l'inspectrice qu'il poursuit.* » (R, p. 325.) Ce que Roberte interdit, c'est ce que plus loin les esprits miment. Ces derniers accomplissent la scène prohibée en s'y déroband, le silence reprenant ses droits et laissant place à des mouvements réalisés par des corps où se dévoilent des attitudes, des gestes langagiers.

Soumises à la chute ou au désordre, les scènes exposent le corps et la voix en tant qu'ils sont « cette puissance objective d'hésitation, cette patte ni droite ni gauche, cette détermination par cascade⁵⁰ », bref, tout ce qui s'insinue dans la pensée comme doute, incertitude. Le corps et la voix imiteraient ainsi les mouvements propres de la pensée — peut-être même ses errements — dont les effets de chute et d'hésitation en nourrissent la portée. Comme si les personnages ne trouvaient pas à dire ce qui devrait être dit en une seule et même saisie, les positions du corps dévoilent, d'une certaine manière, ce que la pensée ne transmet pas par la voix; et le mutisme indéfectible de Roberte se voit, en revanche, résilié par la chair. Par conséquent, les scènes conçues par Octave, nées de son théâtre imaginaire tout autant que de sa réalité magnifiée, produisent une variété de lectures, d'énoncés

⁵⁰ *Ibid.*, p. 326.

corporels et vocaux à sens multiples, ce qui rappelle l'idée derridienne d'indécidabilité. En laissant se construire les énoncés, Klossowski semble en effet mettre en échec le sens unique, vrai. Reconsidérant la pensée en termes de « chaos générateur », il fait toujours de la voix et du corps un nouvel usage, dans une mise en intrigue qui se conçoit dans un certain arrachement aux codes du quotidien pour les ressaisir là où ils se refusent — dans le corps, dans l'autre, ainsi que dans l'espace pornographique. La pornographie chez Klossowski se rapproche ainsi du désir et du fantasme sadiens, tels qu'exposés par Agamben dans *Enfance et Histoire* : « *Le je désirant embrasé par le fantasme [...] ne trouve face à lui qu'un corps, un objectum qu'il ne peut que consommer et détruire sans jamais se satisfaire, parce que le fantasme lui échappe et se dissimule à l'infini*⁵¹. » La voix et le corps de Roberte, en se dissimulant infiniment, échappent à Octave, de sorte que le processus de *dénaturalisation* du prochain que rapporte Klossowski dans *Sade mon prochain* s'insinue ici dans le projet d'Octave de vider la nature et l'identité de Roberte en les figurant autrement, dans son propre théâtre⁵².

Il y a donc dans ce récit une forte complexité qui en appelle au refus de se signifier soi-même. Le refus d'une identité à soi s'explique en ce que celle-ci est toujours neutralisée par l'absence des codes du quotidien et du pronom « je » que Roberte ne semble ni assumer ni garantir. Par là, le silence de Roberte pose la question de l'identité, dont le « je » assurerait précisément la cohésion, tant avec le sujet lui-même que dans son rapport au monde. Silencieuse et incommunicable, l'identité de Roberte implique un certain désordre dans le langage, désordre qui ne recourt pas à l'introduction de ce sujet parlant. C'est un désordre cadré, pourtant, lequel est engagé dans un espace figé, plutôt fixe et étouffant dans l'étroitesse des lieux, à l'intérieur desquels la pensée semble vouloir exploser. Enfin, la condensation du corps et de la voix met le sujet face à son impossibilité d'énoncer les lois de l'hospitalité. Aucun sujet ne peut dire « je » dans cette logique, puisque, dans leur formulation, ces lois n'autorisent qu'un « je » grammatical, sans référence à une subjectivité

⁵¹ Giorgio Agamben. *Enfance et histoire : Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*. Coll. « Critique politique ». Paris : Payot, 1989, p. 35.

⁵² Cf., Pierre Klossowski, *Sade mon prochain*. Précédé de *Le philosophe scélérat*. Paris : Seuil, 1947, p. 129.

pleine. Et c'est en ceci que le renoncement fait oeuvre, ailleurs et par-delà cette improbable hospitalité, en ce qu'elle réalise des tableaux qu'on dit muets, ces derniers exécutant une syntaxe du corps. Les tableaux montrent, sous différents motifs et non sans évoquer les récits de Des Forêts, un sujet en proie à une voix qui obsède, laquelle devient de plus en plus inaudible. En cela, les récits de Klossowski, comme ceux de Des Forêts, animés par la construction d'une pantomime et d'un espace théâtral imprécis, présentent les rapports entre le sujet, le monde et les autres comme ce qui repose sur le mouvement du détour, du détournement.

2.2 Corps introuvables et espace en fuite chez Des Forêts

Les deux récits de Louis-René Des Forêts, *La Chambre des enfants* et *Une Mémoire démentielle*, s'offrent eux aussi à voir comme un théâtre, plus précisément le théâtre d'un langage qui nous laisse en présence d'un spectre, voire d'un sujet et d'une voix qui se hantent eux-mêmes. Le caractère onirique du premier récit, et le mouvement de reprise du second parviennent à matérialiser, par la pantomime des enfants et le mutisme entêté des acteurs, une parole indéfiniment questionnée et relancée.

La recherche des déplacements de la voix à l'intérieur des espaces que celle-ci occupe, ainsi que l'analyse des corps où elle s'installe, montreront que ce théâtre de voix se constitue toujours par le détour d'une indécision fondamentale chez les personnages, et d'un combat incessant, lequel affecte le sujet parlant. L'espace de la mise en scène, réalisé par le jeu de pantomime des enfants de *La Chambre des enfants*, et par le récit découpé en plusieurs actes du conteur d'*Une Mémoire démentielle*, implique la découverte de jeux inventifs où des corps se portent volontaires pour reproduire dans leur silence une voix. La présence de la voix, marquée dans le présent de l'énonciation, vient habiter le corps d'enfants ayant fait le vœu de silence et devient plus l'effet d'une imitation que d'une réelle projection. C'est donc une voix toujours médiatisée qui se donne à entendre, une voix qui, dans l'artifice contentieux du langage, sera plus d'une fois suscitée, pour être aussitôt ruinée. De cette façon, l'examen que nous entendons faire de ces récits portera d'abord sur l'espace théâtral,

en ce qu'il communique essentiellement à l'oreille, afin d'y voir le lieu de réalisation de la voix. Le jeu de pantomime, qui est lui aussi nourri par une mise en scène, traduira par la suite plus exactement les rapports entre le corps et la voix, entre le sujet et son discours. Or, le corps et l'espace, dans ce qu'ils ont de plus incertain — étant les dérivés d'une ombre, naissant d'un corps de marionnette ou à la limite de ce qui hante — sont à penser comme ce qui crée les mouvements de la voix. Des mouvements d'ascension, qui, ici, produisent l'effet d'une rédemption et, ailleurs, augmentent la violence de la chute.

2.2.1 Espace de la mise en scène : la présence

Emmurés dans *La Chambre*, les enfants reconstituent, dans une mise en scène produite par Paul et Georges, le règlement du collège, règlement qui cesse de les habiter dès qu'ils quittent les remparts institutionnels, gardant « l'imprécision des souvenirs, si grands que soient [leurs] efforts pour l'évoquer » (CE, p. 75). Conduits par les directives de Paul, les enfants disposent l'espace pour ensuite s'y laisser porter par la démonstration fictive. Et comme pour recréer une vraie représentation, qui conserve néanmoins son caractère d'improvisation et de ludisme, si les enfants s'interpellent, « c'est avec la plus grande discrétion, comme le feraient, entre deux tableaux, des machinistes derrière un rideau de fortune » (CE, p.71). Ce rideau redéfinit ainsi l'espace de la pièce à jouer, mais délimite aussi leur univers imaginaire, se démarquant par conséquent de celui d'un auditeur indiscret, cantonné derrière la porte de la chambre, qui tend l'oreille. Écoutant de ce fait plus qu'il ne voit, cet auditeur assiste à leur théâtre, lequel devient peu à peu un lieu incertain, accueillant des voix qui se confondent et se brouillent dans les corps, comme dans l'espace.

Dans *Une Mémoire démentielle*, le narrateur relate dans une réalisation de plusieurs séquences ses souvenirs d'enfance, retrouvant les premiers actes au coeur desquels l'enfant qu'il fût a fait un vœu de silence et remontant jusqu'aux derniers moments extatiques qu'il a éprouvés devant son propre chant :

Il voit de ses yeux de chair ce qui a été le théâtre de son exploit : une succession de salles pareilles, chacune d'elles seulement mémorable par ses dimensions ou par la disposition d'un mobilier dont l'uniformité rend malaisé tout inventaire rétrospectif — des écoliers, des couloirs, d'autres couloirs encore où aujourd'hui comme naguère il s'orientait sans difficulté — , une cour peuplée d'enfants parmi lesquels il cherche à voir jouer le seul enfant que sa mémoire ne saurait lui restituer, faute de l'avoir vu, faute d'avoir entendu sa voix. (*MD*, p. 95).

Cherchant un enfant dans la cour qui pourrait soutenir sa mémoire et correspondre à ce qu'il a autrefois été, le narrateur entend redéfinir son passé, un passé qu'il décrit comme le moment le plus glorieux de son enfance. L'espace de cette cour et de ces couloirs lui permet de réinscrire les traces de ce passé et marque précisément le début de son récit biographique, qui raconte « le théâtre de son exploit ». La voix qu'il n'a pas entendue vient se lier à cet espace en perte, « dont l'uniformité rend malaisé tout inventaire rétrospectif », refondant le moment d'un vœu d'enfance et d'un chant rédempteur au cœur d'une mémoire en ruine.

Toutes deux serties d'un cri expiateur, ces fictions nous conduisent à voir dans un lieu de jeu ou de lutte le réinvestissement d'une voix narratrice qui se hante elle-même, en ce qu'elle cherche à retrouver dans le silence une manière de se dire et de s'affranchir. Les écrits de Des Forêts, investis dans le pouvoir de séparation entre un dire intime et une narration qui entend se recomposer dans le cri, montrent, dans leur théâtralité, la coexistence entre un silence trouble et une voix contaminée par les autres et qui contamine. C'est dans un climat « surtendu et chargé d'orage » (*MD*, p. 108) qu'évoluent les protagonistes et que le silence d'un enfant (Georges dans *La Chambre des enfants* et l'enfant-narrateur dans *Une Mémoire démentielle*) se mesure aux autres, plus bavards, qui le bravent.

L'intrigue progresse pourtant par voix multiples et souvent indiscernables, obligeant le narrateur et l'auditeur à se plonger dans leur propre silence, s'approchant par là de leur cri. Un premier cri qui, « dans un mouvement excédé » (*CE*, p. 90), ramènera l'auditeur de *La Chambre des enfants* à la réalité, lui redonnant en même temps son nom : Georges. Un autre cri qui résonne dans le souvenir du narrateur d'*Une Mémoire démentielle*, sous la forme d'un chant, lequel cherche à lui « donner une certaine forme capable de l'exalter lui-même » (*DM*, p. 129). L'absence de la voix vient ainsi se fixer au désir des deux personnages de retrouver

leur présence pleine au sein d'un dire se situant entre le discours de soi et le cri. Or, plus ils approchent de leur voix, plus ils doutent de celle-ci. Passant de la curiosité au doute, le personnage qui écoute derrière la porte finira par exemple par confondre son silence avec celui des enfants. Comme si sa présence était tout à coup remise en question, dans la fusion de son silence dicté par la règle de la discrétion et du mutisme des enfants qui tentent de faire parler Georges : « Mais sa propre présence dont il doute déjà, comment l'affirmerait-il sinon en la proclamant à pleine voix? Car enfin est-il seulement là, est-il encore dans le couloir où le silence lui bat aux tempes comme la rumeur effrayée de son sang? » (*CE*, p. 90.) En ce sens, les deux expériences qui sont projetées dans la mise en scène apparaissent comme le produit d'un présent toujours ambigu qui se heurte et qui manque la pleine réalisation de sa présence. Tous deux absents ou en dehors du geste qui les fait advenir, c'est-à-dire extérieurs au théâtre qui se crée au présent de l'énonciation, le narrateur et l'auditeur s'approchent de leur présence, mais n'y trouvent, ni dans le silence ni dans la voix, ce qui pourrait les faire surgir. Tout comme dans *Le Bavard*, et suivant Thierry Durand, les personnages des deux récits sont appelés par la possibilité d'une puissance qui se « trouve aussitôt ruinée car elle est toujours sur l'autre rive, de l'autre côté de la muraille⁵³», autrement dit, derrière cette porte, au plus loin de cette cour. Dépourvue de corps réel, leur présence échappe aux lieux de la mise en scène fictive, leur voix étant elle-même dénuée d'un espace et d'un temps. Dans les termes de Rabaté, les récits seraient, dans leur quête, la marque d'une « dépossession spatiale, [et] le silence seul accueillerait s'il était permis, l'action de ce mourir vers son but⁵⁴ ». Un mourir qui se prolonge dans le geste d'une écriture qui obsède, plus précisément dans *Une Mémoire démentielle*, un mourir qui suscite en même temps l'ombre de l'écrit :

Il [le narrateur] rédigea une dernière version qu'il tint pour définitive, bien qu'elle ne fût pas moins caduque que les ébauches antérieures, mais lâchement, mais douloureusement il renonça cette fois à la détruire et rêva — essaya de rêver — qu'elle perpétuerait sa hantise. (*MD*, p. 130.)

⁵³ Thierry Durand. « Le sujet en souffrance dans l'œuvre de Louis-René des Forêts ». *French Forum*, (automne) 2001, p. 101.

⁵⁴ *Op. cit.*, Dominique Rabaté, 2004 (1991), p. 35.

Cette hantise nous permet donc de voir une certaine aspiration à occuper l'espace, sans pour autant y installer la présence d'un corps et d'une voix. Mettant plutôt en scène une voix narrative qui se cherche et qui déborde du cadre de la fiction, Des Forêts creuse le récit de manière à montrer l'incertitude du sujet vis-à-vis de son discours. Le discours, en n'étant pas de l'ordre d'une demeure du sujet, se trouve plus nettement dans la dispersion de corps dès lors inhabités, de voix disséminées.

2.2.2 Des corps : la pantomime et la destitution

L'artifice, les contrefaçons et le pouvoir de mimer entrent en jeu et s'insinuent dans les corps, définis comme caisse de résonance; la pantomime devenant alors une façon d'habiter le théâtre et de ne pas se trahir par la voix. Les jeux de mime et de reconstitution consistent à retrouver une manière d'apparaître dans le silence, de déployer une certaine subjectivité en empruntant ses masques. Le corps silencieux de Georges qu'on utilise pour la représentation des enfants dans la chambre se prête à des jeux de voix qui comportent une force rhétorique se transmettant par la corporéité du geste. Georges, en mimant par exemple l'indignation du professeur que Paul met en scène, communique une certaine parole qui ne lui appartient pas, mais que son corps recouvre et diffuse. De la même façon, le jeune garçon du chœur dans *Une Mémoire démentielle* simulera le chant par des mimiques et une gesticulation qui reposent sur la tromperie, l'épreuve de son vœu de silence l'astreignant à contenir sa voix au creux d'un corps qui imite. Le narrateur, quant à lui, voit dans le corps de cet enfant une possibilité de l'habiter, reproduisant comme en écho à son passé un nouveau présent :

Sans vergogne il habite ce corps qui ne fut pas le sien et qui, né d'un rêve méthodiquement élaboré, figure en intrus parmi des souvenirs intacts; mais plus réel que ce qui a été réel, plus présent que ce qui n'appartient qu'au passé, plus vif en somme que ce qui a été vécu. (*MD*, p. 96.)

En l'occurrence, la voix, propulsée par l'activité d'une pantomime qui se situe à l'avant-scène des récits, ne s'expose, ne se fait entendre que par la présence d'un corps qui n'appartient plus à celui qui l'habite, mais bien à ceux qui s'en servent comme d'un porte-

voix : « Georges parle par ma bouche! » (*CE*, p. 90), crie Paul, dans *La Chambre des enfants*. Le narrateur et l'auditeur, croyant tirer les ficelles de ce théâtre, sont eux aussi ces corps silencieux dont le désir est d'accueillir ces voix, de se rapprocher d'une présence par la parole des enfants. Ainsi, la voix qui occupe le corps des enfants dans les deux récits rend présente la parole, en acte et en chair, mais elle n'est faite que d'emprunts et de supercherie, comme l'indique ce passage d'*Une Mémoire démentielle* :

Il s'applique donc à ne chanter que du bout des lèvres, sa voix reste discrètement fondue dans le chœur, mais, pour s'épargner le reproche de manquer de zèle, il mime l'effort vocal par tout un jeu d'expressions et de mouvements musculaires et, à chaque pause, l'essoufflement. (*MD*, p. 112.)

Le corps, devenu pantin, se définit par là en termes d'imitation et de simulation — il mime l'effort vocal, ainsi que les contractions et douleurs du visage qui apparaissent avec la voix, ce qui reconduit toujours l'acte de parler à un moment ultérieur, plus tardif. Se rapprochant du souffle intermédiaire de Klossowski, le théâtre de Des Forêts produit aussi des tableaux suspendus, à l'intérieur desquels des corps imitent le dire, possédant une parole qui passe principalement par une gestuelle et une gesticulation.

Révélaient une voix qui se partage et se confond avec toutes les autres, des corps interchangeables qui sont l'objet d'échos ou de rumeurs, les récits rendent bien compte du caractère ambigu des rapports entre la voix et le sujet, entre le sujet et son discours. Ce sont des voix entremêlées, ce sont des corps dépossédés qui se croisent dans ces récits, dispersant et brouillant les références qui permettraient de voir qui parle, qui pense, qui dit ce qu'il pense réellement. En effet, « [Georges] n'aurait ouvert la bouche que pour exprimer la mauvaise humeur du maître et non la sienne » (*CE*, p. 81), d'où le trouble qu'inspirent les récits de Des Forêts et leur « perpétuelle indécision quant à l'origine de la voix narratrice contaminée, prise au piège des effets de miroir où elle tente de se saisir⁵⁵ ». Nous le voyons, avec encore plus de force, à la toute fin d'*Une Mémoire démentielle*, où le conteur devient un narrateur usant du « je », récupérant le récit dans une voix subjective, qui revient pourtant sur le caractère suspect de cette marque de subjectivité : « Je suis ce littérateur. Je suis ce

⁵⁵ *Op. cit.*, Dominique Rabaté, 1991, p. 156.

maniaque. Mais je fus peut-être cet enfant.» (*MD*, 131.) Non sans ridiculiser le « littérateur », le « je » du narrateur fusionne le récit du personnage qui se rappelle avoir été cet enfant solitaire dans la cour, avec une voix qu'il fait sienne, rappelant l'ambiguïté au creux d'un « peut-être », renversant du même coup la narration. Les voix occupent des corps dont l'exercice d'une pantomime soumet l'écoute à la confusion, et se brouillent au sein même d'une narration qui porte la voix jusqu'à son volume maximal, en les fondant d'un coup en une seule. L'exploit du petit chanteur qu'il a été, une fois porté à sa pleine réalisation, finit pourtant par le faire douter de la réalité de l'événement raconté. Son discours n'étant plus en mesure d'assurer l'exactitude du récit, le narrateur oscille dès lors entre l'espoir et la dépression.

Engoncées dans la robe d'un petit choriste, ou captives dans l'ombre des paroles de Paul et du corps de Georges, les voix se reflètent et s'annulent, s'érigent et périssent illico. Cependant, c'est à partir d'une idée selon laquelle le corps n'est que dégoût — en ce sens qu'il n'est fidèle et juste que dans le confort d'un silence expiateur — que les deux fictions nous conduisent à écouter l'intérieur de cette chair vide et creuse, dont le coffre est précisément celui du corps des personnages. Or, vouloir se faire entendre des autres revient à s'exposer et à s'exhiber. De ce fait, la dimension corporelle chez Des Forêts flotte entre silence et dégoût, entre effacement volontaire et répulsion de soi. Affrontant d'abord l'ennemi en refusant de se prêter aux jeux du discours, le narrateur d'*Une Mémoire démentielle*, lorsqu'il était enfant, plonge dans un mutisme radical, allant même jusqu'à l'abandon, jusqu'à un fort désir de suppression de son propre corps : « Le plaisir que lui procure la consternation de ses ennemis se dissipe aussitôt dans le dégoût de son corps ainsi exhibé et réduit à cette posture humiliante, puis dans la honte qu'il éprouve à être humilié par ce qui n'est pourtant que le fait de sa propre décision. » (*MD*, p. 106.) L'acte de couvrir la voix par le corps que l'on retrouve chez Klossowski se déplace chez Des Forêts du côté de son effacement complet — glissant d'un geste qui défend la parole à celui qui annule toute trace du sujet. Supprimer la voix, c'est comme révoquer le corps. Mais le supplice ne s'arrête pas là, puisque les autres enfants imaginent, en guise de punition, de parler du narrateur autant qu'il est possible de le faire, le dégoûtant de son corps, de sa voix et de ce qu'il est. Parlant ainsi à sa place, pour lui, par lui et de lui, l'astuce de ces ennemis consiste à conduire

l'enfant devenu muet jusqu'à l'écoeurement, jusqu'à « lui donner envie de mourir pour cesser d'être ce [qu'ils en auront] fait » (*MD*, p. 99). C'est donc à son corps défendant et à perte de voix que ces deux théâtres produisent l'effet d'une sorte de lutte et cultivent en même temps le mouvement d'une voix qui tente de s'affirmer et de dominer les autres par son silence ou dans son cri. Ces mouvements ne peuvent pas s'imaginer sans l'idée d'un combat, ce qui fait de l'écriture théâtrale de l'auteur une manœuvre agonistique, mettant en place des tensions conflictuelles qui sont à l'origine du caractère insaisissable de la voix et de ses mouvements irréguliers.

2.2.3 Le cri : ascension et chute

« Amplifiée par la majesté du ton, la voix de Paul paraît tomber de très haut, d'une montagne ou d'un balcon » (*CE*, p. 71). Paul se tient au-dessus d'échafaudages et d'objets empilés les uns sur les autres, sa voix monte, domine et tombe sur l'auditoire. Nourrie par le pouvoir et le désir de domination, la voix est perchée, portée vers le haut, c'est-à-dire qu'elle est produite (lorsqu'elle l'est) au terme d'un mouvement ascensionnel qui s'effectue à l'intérieur d'une certaine rivalité, d'une lutte, d'une sorte de dictature de la voix du plus fort. Une parole de défi, donc, qui s'érige contre les autres, et qui, une fois exposée, par la force de son cri ou de son chant, saisit et surplombe l'assistance. Par exemple, l'histoire reconstruite et imaginée de ce jeune choriste, qui croit se fondre dans la puissance de son propre chant, montre cette lutte et les rapports qu'il entretient avec ses camarades, définis comme ennemis. La voix apparaît comme la seule arme capable de vaincre :

Elle n'est peut-être pas seulement le fait de la pusillanimité puisqu'elle va se trouver réalisée à la lettre dans les septième et huitième séquences où, par un prodigieux mouvement ascensionnel, il échappe aux puissances coalisées pour ratifier sa perte, où les mots destructeurs, où les visages hostiles, s'il continue à les percevoir, c'est à la manière d'un rescapé qui, du pinacle sur lequel il s'est astucieusement hissé, et désormais hors d'atteinte, peut observer en une vision panoramique la troupe de ses ennemis impuissants à l'en déloger : il se met au-dessus de la menace, au-dessus des outrages et c'est par une sorte d'envol libérateur et souverain qu'il dérouté en même temps ses maîtres et ceux de ses condisciples qui avaient osé s'ériger en justiciers. (*MD*, p. 111.)

Échappant aux puissances ennemies, « à la manière d'un rescapé », le garçon se situe au-dessus de la « menace », délivré par le chant, et par là, de son vœu de silence. La voix glisse donc d'un silence lourd, qui occupe tout l'espace et envahit le corps, à une sorte de montée fulgurante comme dépense et envol, comme une force à la fois destructrice et réparatrice.

Les deux récits, en terminant par un crescendo que suscitent le chant et le cri au réveil, sont le fruit d'une tension entre les protagonistes, dont l'intrigue porte toute la hantise du silence, de son vœu et de sa contrainte. De ce fait, la voix monte aussi vite qu'elle descend, elle explose aussi brutalement qu'elle se contient. La violence de sa chute et le spectaculaire de son ascension nous permettent de voir, qu'en effet la voix est entendue comme ce qui se cherche et se rapproche de son propre surgissement. La voix rejoint en l'occurrence son paroxysme, dans un temps ponctuellement présentifié et dans un rapport à soi qui finit pourtant par s'épuiser, de même que la mémoire et le rêve. De cette manière, les deux récits exposent le trouble d'un silence qui obsède, rapportant toujours la voix à l'ultime moment où elle apparaît sans réellement s'apparaître. Elle ne s'apparaît à vrai dire qu'en rêve : dans celui du personnage de *La Chambre des enfants*, qui conçoit son cri comme ce qui brise le silence et lui restitue la présence dont il doute, et dans le « rêve-souvenir » du narrateur d'*Une Mémoire démentielle*, dont la mémoire lâche n'a su retenir que son prodigieux envol. Cet élan, ou cette montée, nous conduit également vers l'idée d'un son qui, dans sa force de déterritorialisation et de reterritorialisation, devient autonome. Cette conception du son, entendue comme l'effet d'une autonomie, en regard par exemple des composantes visuelles, rappelle la « ritournelle » conceptualisée par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux* :

Le son nous envahit, nous pousse, nous entraîne, nous traverse. Il quitte terre, mais aussi bien pour nous faire tomber dans le trou noir que pour nous ouvrir à un cosmos. Il nous donne envie de mourir. Ayant la plus grande force de déterritorialisation, il opère aussi les reterritorialisations les plus massives, les plus hébétées, les plus redondantes. Extase et hypnose⁵⁶.

L'exaltation du chant et le magnétisme du cri expriment les effets d'une volonté qui demande à occuper à nouveau l'espace, à l'habiter entièrement par la voix, en décentralisant

⁵⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « De la ritournelle », in *Capitalisme et schizophrénie, Tome II : Mille Plateaux*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 1980, p. 429.

d'abord l'objet, c'est-à-dire en faisant rupture. Le cri et le chant, en tant qu'ils passent par cette composante sonore dans les récits, correspondent à « une pointe de déterritorialisation ⁵⁷ » et viennent remplir l'espace pour le reterritorialiser, de sorte qu'ils ont cette force d'expression propre à la ritournelle. Par ailleurs, il semble que le lieu du rêve et du souvenir, trop évanescent, court-circuite les rapports entre le sujet et sa voix, entre le sujet et le monde.

Projetant par là une ombre sur le présent de l'énonciation, les récits tracent une frontière entre un ici et un maintenant, ils plongent dans un ailleurs que constituent le souvenir et l'enfance. Ce mouvement de chute et d'ascension, que l'on retrouve aussi dans le théâtre de Klossowski, implique une forme chaotique comme « trou noir », à l'intérieur de laquelle se construit le dire, la voix. Ce « chaos générateur », pour reprendre les termes de Klossowski, se greffe tantôt à une forme stable qui devient la demeure de la voix, tantôt à un point précaire que l'on définit comme centre. En revanche, le noyau qui se trouve dans les récits ne s'entend plus sous la forme d'une invariabilité territoriale, il devient éclatement, dans la mesure où le désordre se crée autour d'un agencement hétérogène. Or, le souvenir et l'enfance paraissent situer cet agencement en dehors du monde, et, comme chez Quignard, sous le monde, c'est-à-dire à la limite d'une descente aux enfers: entre les mondes, avant et après l'irruption de la langue chez l'homme.

2.3. Quignard et la voix vagabonde

L'errance est essentielle à la littérature telle que la conçoit Quignard : « Lire, c'est ne pas savoir où l'on va, ne rien préparer, oublier ses certitudes. Lire, c'est errer. C'est vrai aussi pour l'écriture⁵⁸. » L'itinéraire de ses personnages esquisse, d'une manière à la fois proche et lointaine de Klossowski, le circuit d'un retour et d'un reflux, d'une boucle dessinée au cœur d'un espace où la voix s'abandonne et revient, voyage et se perd. La quête principale des

⁵⁷ *Ibid.*, p. 429.

⁵⁸ *Op. cit.*, Pascal Quignard, 2002, p. 100.

personnages, qui vise à retrouver le nom perdu, fait voir et entendre une voix de l'errance, une langue qui est à la fois langage et organe, le nom se situant dans divers lieux connus et inconnus, refluant et se tenant sur le bout d'une langue, mais qui, toujours, se cherche.

Notre étude des lieux et des mouvements de la voix dans *Le Nom sur le bout de la langue* se propose de refaire le trajet qu'avive cette quête et entend saisir le caractère proprement vagabond de la voix et de l'écriture. Aux confins du monde et en dehors de celui-ci, la voix tâtonne et sonde la langue de façon à la faire naître avant la langue elle-même, avant les conventions, au creux de ce qui se cache sous la lettre. Ce sera donc depuis l'espace où s'efforce de poindre la voix que nous examinerons les mouvements qu'elle inspire, les gestes qu'elle éveille — notamment ceux des mains et du visage — pour enfin ressaisir le thème de l'errance. Thème qui marque profondément l'œuvre et qui nous conduit à imaginer la voix en tant qu'elle est cette main tendue au-dessus du vide, mais également une main qui creuse pour en faire surgir un son perdu.

2.3.1 Théâtre de la voix

Animée par une mise en scène théâtrale au sein de laquelle la gestuelle et l'espace se trouvent intimement liés, cette œuvre est une écriture en miroir qui se construit en trois temps : d'abord celui du narrateur qui se définit dans « Froid d'Islande » comme auteur du conte; puis celui du conte lui-même, dont le titre est celui du livre; et finalement, celui d'une pensée où l'on retrouve ce même narrateur, cette fois énonciateur de l'essai « Petit traité sur Méduse », se racontant lui-même au gré d'aphorismes empreints d'un « je » réflexif et autobiographique. Porté par une mise en récit de la défaillance du langage — représentée et continuellement reprise par la figure du nom sur le bout de la langue — le récit de Quignard s'engage dans un parcours qui fait d'abord appel à ce que nous pourrions nommer un incipit, dans « Froid d'Islande », à l'intérieur duquel le narrateur et auteur du conte expose ce qu'il entend démontrer :

Nous reprîmes l'ensemble du conte dans le dessein de rendre plus imprévisible la succession des silences, afin de renforcer les contrastes et l'effet d'abandon qu'ils provoquent, voulant enfin marquer les débits dans les parties où la voix féminine restait seule à parler sur la scène. (*LN*, p. 12.)

Le conte se définit quant à lui comme le pivot entre la perspective d'une représentation théâtrale et une dernière partie qui est mue par une plume plus personnelle et qui fait office de conclusion, reprenant le thème de cette langue qui fait défaut, à partir d'une mère absente et l'expérience d'un enfant dont la voix manque. L'auteur nous invite ainsi à lire des parties qui s'emboîtent, encore et au même titre que *Roberte, ce soir*, mais, cette fois-ci, davantage pour montrer la dimension plurielle de la voix que pour l'offrir au regard. En effet, la voix, plutôt fuyante et évasive devant le regard s'épuise aussi bien qu'elle explose, se fait muette et disparaît soudain. Soulevant par là la difficulté du sujet à prendre la parole, le récit produit une sorte de synesthésie négative, comme si le sens de l'ouïe refusait l'accès au regard; comme si le sens de la vue altérait la voix :

Une fois par semaine Mélusine s'enfermait à clé dans la chambre interdite et y prenait un bain. Elle redevenait poisson. Elle s'ébattait dans son cuveau. Elle chantait. [...] Monsieur de Lusignan voulut voir. Il perça le mur de plomb et aussitôt son épouse disparut en criant, dans un grand coup de queue dans le cuveau, dont il fût aspergé. (*LN*, p. 96-97.)

Une fois offerte à la vue, la voix se brise et fuit ce qui peut la retenir — un regard, un reflet, une ombre, bref, tout ce qui la fige. Quignard précise d'ailleurs, dans un de ses traités, que « l'image est proprement "l'interdit" du dire⁵⁹ », affirmation qui, en plus de rappeler Klossowski, nous conduit à penser le signe en ce qu'il a de plus incommunicable, devenu imperméable aux représentations que les images donnent à voir. « Montrer l'écrit comme spectacle : il s'apparaît, il s'anéantit; il commence à être visible; il cesse d'être lisible; il est un poisson qui crève l'air et la lumière sans un cri⁶⁰ », écrit Quignard dans ce même *Traité*. La voix est donc cette Mélusine qui redevient poisson, puis, s'étouffe et disparaît sous le regard. C'est dire que ce que la bouche prononce, la vue ne peut le saisir. La voix est en

⁵⁹ Pascal Quignard, *Traité I*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 1990, p. 133.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 132.

l'occurrence le transport de la signification, non pas ce qui en elle se fige et se fixe comme l'objet d'une représentation.

En outre, la spatialité et la voix du conte se déploient au cours d'un long itinéraire, en surplus des espaces où le nom part et revient, se situant à l'extrémité du corps comme aux confins du pays, au plus loin du territoire et dans les profondeurs de la gorge. Le personnage de Jeûne, par exemple, montre ce mouvement, en revenant chaque fois à la maison, le nom au creux de son corps, mais si affamé et fatigué qu'il se trouve incapable de le prononcer. La voix emprunte de la sorte différents parcours pour fuir ce qui la cloue sur place, dans un espace discursif et formel qui lui aussi montre cette fuite, cette errance. Comprise essentiellement comme mobilité, la voix habite parfois des lieux infinis qu'elle visite et où elle se cherche, et d'autres fois, des lieux plus étroits à l'intérieur desquels la pensée devient une parole qui se montre nue sur scène.

On remarque en effet que c'est une voix plurielle qui s'isole dans le mouvement de fondu que crée le conteur — lequel pénètre au cœur de l'histoire pour occuper tout l'espace — qui nous est donné à entendre. À cet égard, le conte porte, étrangement, l'empreinte d'une subjectivité, en intercalant une voix qui se fait elle-même théâtre au cœur d'un usage plus traditionnel. Par exemple, les passages à la fin du conte comme celui « Tout s'éteignit comme cette chandelle que j'éteins en parlant », ou encore, « Tous ceux qui parlent éteignent la lumière » (*LN*, p. 50-51), reposent sur un temps présent, comme temps absolu, et constituent proprement des déictiques ou références renvoyant plus au théâtre qu'au conte. De fait, ils viennent troubler les différents plans du récit. L'amalgame d'un « je » narrateur qui se dévoile dans un temps présent et la narration impersonnelle qui reproduit le motif du nom perdu au fil d'un passé simple implique précisément la superposition d'une expérience bien intérieure et d'une mise en situation de la voix, laquelle illustre cette expérience. Glissant ainsi du passé simple au présent, d'un « il » à un « je », le conte revient sur les intentions subjectives du metteur en scène de la première partie, et produit une confusion dans la diégèse, créant par là même une sorte de mise en abyme; le théâtre de la voix s'inscrivant dans le conte, le cœur du conte se reproduisant dans le « Petit traité ».

Dans la trame de l'histoire — fusionnant théâtre, conte et récit individuel, objectivité et subjectivité, l'an 879 et l'aujourd'hui — le sujet-narrateur ressaisit sa propre voix pour raconter le conte, pour le « dire » autrement. Il reprend pourtant les règles génériques du conte traditionnel, en ce qu'il se déploie dans une narration qui se situe hors du sujet, et où l'expérience intérieure n'a rien d'intime. L'intrusion insoupçonnée de la voix du narrateur, qui sort pour ainsi dire du cadre du récit afin d'habiter son propre discours au creux d'un aparté, semble tout confondre : « Leurs enfants et les enfants de leurs enfants se multiplièrent et enfin ils moururent laissant une table; une chandelle; un fil; un rouet pour tirer ce fil de la laine des bêtes; un fuseau pour l'embobeliner; et ma voix pour les dire. » (*LN*, p. 52.) Montrant d'abord un procédé qui passe d'un discours indirect libre — dont la représentation de la subjectivité s'évanouit au sein d'une troisième personne — à un sujet de conscience habillé d'un « je », le mouvement de fondu de la multiplicité de la voix en une seule vient aussi redéfinir la voix comme ce qui fuit et s'éloigne.

Paraissant assiégée par un seul sujet, en l'occurrence le conteur, la voix sera encore moins saisie complètement par ce dernier. Le conteur, mais aussi l'énonciateur du « Petit traité sur Méduse », rejoint de la sorte le narrateur d'*Une Mémoire démentielle* de Des Forêts; il est ce « guet silencieux », cet « enfant en “retenue” dans le mot absent sous forme de silence » (*LN*, p. 61), qui cherche l'intimité de sa voix, en excédant le cadre de la fiction. Or, l'entrecroisement de la voix, des lieux et des différents paliers de narration du récit est conditionnel à un procédé inclusif qui insère tous les éléments de l'histoire, se rapportant toujours à un seul objet : le nom sur le bout de cette langue. Sa mobilité, c'est-à-dire sa matière glissante et toujours fugitive, s'explique donc dans cette manière de raconter sans cesse la même expérience, celle de la perte du langage, à travers différentes stratégies d'écriture. L'entrelacs des divers genres qui sillonnent l'œuvre de Quignard parvient à la faire glisser d'une forme à une autre, d'une voix plurielle à celle plus intime de l'énonciateur des aphorismes, pour enfin matérialiser cette versatilité, les détours et les retours qu'elle trace.

2.3.2 Les voix du conte : d'échos et de labyrinthes

Traversant un espace et un temps qui s'accordent avec la perte du nom, des espaces débordants de vie ou complètement vides, le récit arrive à inscrire une voix qui redéfinit les lieux, en plus de les occuper, tout simplement. Les personnages de Colbrûne et de Jeûne, en étant frappés de mutisme, paraissent habiter des lieux qui se fondent avec l'absence et la présence de la voix. Le nom, plus exactement, est comme l'effet d'une réverbération qui se produit entre la voix et l'espace, c'est-à-dire qu'il réalise une sorte de mimésis, son absence donnant lieu à une désertion: « Comme le verger ne donnait plus de pommes ni de poires, les oiseaux désertèrent. Tout devint silencieux. » (*LN*, p. 35.) Le paysage qui autrefois accueillait les oiseaux et les animaux du verger laisse place à une ombre, à un lieu désertique et silencieux, lequel est désormais envahi par la tristesse incommunicable de Colbrûne. Le personnage de Colbrûne, qui a oublié le nom du seigneur, plonge en effet dans une sorte de désespoir muet qui agit sur l'espace et l'affecte en même temps. Par là, elle est réduite à l'ombre d'elle-même — la « brume » (*LN*, 40), « l'ombre immense » (*LN*, p.44) du nom perdu lui ayant enlevé la vie : « Derrière sa femme, le soleil se couchait. Aussi vit-il son ombre immense qui courait devant elle, que l'astre couchant projetait sur les pavés de bois du pont. » (*LN*, p. 43-44.) Les reflets et les ombres incarnent donc ce paysage oublieux au coeur duquel aucun écho n'arrive à pénétrer l'espace, Colbrûne s'y laissant mourir en même temps que sa voix, « remuant les lèvres » (*LN*, p. 35) sans pouvoir y faire jaillir le nom.

Paralysée par l'oubli du nom, elle est comme ces « poissons [qui] ouvrent la bouche sans finir », reproduisant le même geste « tout le long de la journée » (*LN*, p. 36). L'image de cette bouche ouverte et dépourvue de mots unit de cette manière l'univers humain à celui de la nature, elle joint le monde du langage avec ce qui habituellement ne parle pas. En cela, ce procédé est caractéristique du conte, suivant Agamben : « Confondant provisoirement les deux sphères, le conte valorise le monde de la *bouche ouverte*, de la racine *bha* (d'où dérive le mot "fable"), contre le monde de la bouche close, de la racine *mu*⁶¹. » On voit dans le conte que les personnages réhabilitent la langue muette de la nature; la bouche ouverte de Colbrûne

⁶¹ *Op. cit.*, Giorgio Agamben, p. 82.

imitant l'expression des poissons; et Jeûne, se laissant interpeller par un lapereau, une sole et une buse qui le conduisent dans les profondeurs du pays de « Hel ». La perte du langage des choses, l'impossibilité de les traduire, recouvre une mutité essentielle qui lie l'humain à la nature silencieuse. Cette perte suspend une langue qui continue pourtant à traverser le sujet, à le saisir : « C'est parce qu'elle est muette que la nature se plaint⁶² », écrit Benjamin. Glacés par leur mutité, les personnages sont temporairement mis face à leur nature animale jusqu'alors ignorée, le silence prolongeant ce moment où le défaut de la voix les place à la charnière de ces deux sphères.

L'expérience de Jeûne s'apparente, quant à elle, à celle d'une descente aux enfers, joignant du même coup le mythe d'Orphée à un itinéraire labyrinthique, lesquels symbolisent cette voix qui fait défaut. S'engageant dans les abysses de la terre pour y retrouver le nom, et, charmant ses interlocuteurs pour enfin reprendre possession de la vie, la voix de Jeûne se brise au retour à la maison, l'image de sa femme étant placée dans la scène comme cet « interdit du dire ». De la même manière qu'Orphée, Jeûne « s'évertue à saisir des ombres⁶³ », sa femme semblant remonter derrière lui des enfers, mais ravie à deux reprises par ce nom qui manque. C'est comme s'il y avait dans cette histoire la même entente implicite que celle qui se retrouve dans le mythe d'Orphée, qui consiste à sortir de la noirceur des enfers en ne cherchant ni le reflet ni l'ombre de son épouse. Coupé de sa propre voix, et chutant à chaque fois dans le même envoûtement que créent les ombres, Jeûne s'investit dans une quête qui s'avère double : récupérer le nom pour redonner la vie. Sa voix est son ultime arme, tout comme le chant d'Orphée a la force d'émouvoir les fantômes et les habitants des ténèbres. La voix est en l'occurrence ce qui séduit, et elle est seule capable de mettre un terme à l'ensorcellement de Colbrûne; elle est sa garantie, sa promesse.

⁶² Walter Benjamin, « Le langage de l'homme et le langage en général » (1916), dans *Œuvres. Tome I : Mythe et violence*, trad. de Maurice de Gandillac. Paris : Denoël, 1971, p. 96.

⁶³ Cf., Virgile, *Géorgiques*, trad. de Eugène De Saint-Denis, Coll. « Universités de France ». Paris : Les Belles Lettres, 1963, p. 74.

Or, le rôle opératoire de Jeûne dans cette même scène, ou plutôt sur cet autre territoire, se présente comme une ruse de la parole. Une ruse de la parole, en ce qu'elle tient d'abord de la séduction, mais aussi parce qu'elle ne semble plus se donner au présent, le passé ayant déjà quitté Jeûne; et le « dire » se faisant désormais théâtre d'ombres, en ce sens où il est le lieu où se déploient les traces de ce qui est perdu. Par ailleurs, on remarque que ces traces ne se saisissent qu'à l'arrière-scène du langage. Cette arrière-scène devient le motif de cette quête et trace un itinéraire constitué de reflux, le nom se saisissant en des détours et dans des coulisses qui sont à la jonction de deux mondes. À l'image de ce « fil » qu'on tire de la laine et qu'on embobeline, le conte se construit en des tours et retours. Cherchant les bords et les parois où peut se cacher le nom, Jeûne doit rembobiner à chaque fois le fil — peut-être le fil d'Ariane — qui le conduit au Seigneur, mais en des lieux toujours plus éloignés, amenuisant davantage sa mémoire au retour à la maison. La quête du nom dessine donc un fil ténu qui lie et emmêle le passé et le présent; elle inscrit une circularité. La figure du labyrinthe prend ainsi place dans le conte comme répétition et point de départ, comme éternel retour : « Le labyrinthe désigne l'éternel retour lui-même : circulaire, il n'est pas le chemin perdu, mais le chemin qui nous ramène au même point de départ, au même instant qui est, qui a été et sera⁶⁴. » Ainsi Jeûne cherche l'accès à ce monde souterrain. Son parcours labyrinthique le conduit à emprunter des chemins qui semblent lui faire perdre le fil, à prendre le même itinéraire qui débouche sur d'autres avenues, à se faufiler dans les entrailles d'un arrière-pays.

Ce conte-labyrinthe se présente donc à l'image d'un univers où les personnages sont en proie à l'oubli et tentent de retracer le fil de leur mémoire. Ces derniers circulent dans l'histoire sans fin, Jeûne revenant irrémédiablement sur ses pas, refaisant le chemin inverse, mais toujours d'une autre manière. Le nom perdu met en relief le rapport problématique de l'espace et du temps, sa nature errante venant déployer la temporalité dans une absence de temps qui, pourtant, s'écoule. De cette façon, la quête du nom parvient à tisser une subjectivité qui réussit à se dire à nouveau dans l'émotion du langage. Et peut-être s'agit-il, aussi et surtout, de récupérer la langue sous le mode du ressenti, avec « cette main dans le

⁶⁴ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*. Coll. « Quadrige ». Paris : Presses Universitaires de France, 1997, p. 215.

silence », (*LN*, p. 73) cette « bouche ouverte » (*LN*, p. 85) sur ce qui est perdu, le seul mode capable d'unité et de parfait présent.

2.3.3 Le « dire » et le corps de l'errance

La mobilité de la voix se découvre au sein d'une mise en scène qui se construit par des variations dans la trame narrative et porte la marque de ce qui se meut par soi-même. L'errance même du mot parvient ainsi à engager les personnages dans quelque chose comme l'itinérance. En ce sens, le nom a lui aussi un corps qui le transporte — donc pourvu d'une substance, d'une matière qui fait de lui un personnage en chair — dont la résistance pousse les acteurs du conte à le recueillir. En plus de produire l'effet d'un simple son, le nom est un organe, un corps, qui se tient littéralement sur le bout d'une langue : « C'est le "bouton" de la floraison invisible de la langue qui se tient debout sur la bouche au-delà de la manducation. » (*LN*, p. 13.) De cette manière, le nom est davantage sur le bout de la langue (l'organe) que dans la langue (le langage), le monde du silence ayant ravi à la mémoire le nom qui fait défaut. La langue n'a plus la capacité de donner un nom à ce dont elle ne connaît pas le visage, celui du Seigneur, dans le conte, masqué par son absence.

Le corps est donc à l'image des contrées visitées par Jeûne, c'est-à-dire cartographié, de façon à penser la langue en tant qu'elle est une matière qui voyage, issue d'un langage dont le corps est la lettre, mais aussi comme cet organe sur lequel loge un mot. La langue est en réalité double, puisqu'elle est la figure de ce mot qui ne trouve plus à naître au sein de la voix et l'image de cet espace où peut surgir ce même mot. De cette manière, le nom qui flotte autour de la bouche, qui se perd une fois retrouvé et qui est saisi de nouveau pour être enfin prononcé, inspire le mouvement d'un reflux, ou comme on l'a vu, d'un éternel retour, à partir duquel la parole n'a rien d'une valeur figée puisqu'elle cherche sans relâche le lieu qui la ferait advenir. Advenir ou revenir, les actions qui tiennent lieu des mouvements de reflux et d'errance forcent en quelque sorte les personnages à s'arracher à l'enracinement.

Peut-être cette errance physique n'est-elle finalement qu'un leurre, c'est-à-dire que le référent matériel qui s'inscrit dans le présent fait perdre la voix du passé, le « Ce fût » du conte ou les « rires de Rome » et les « ruines d'Ur » (*LN*, p. 60). Il suffit de penser à cette mère qui parcourt à nouveau « avec détresse les canaux et les chemins où un mot s'était dérouté » (*LN*, p. 60), ou à Jeûne qui quitte la maison pour sillonner le pays, se déracinant par là de sa terre. Comme le personnage de Jeûne — qui part à la recherche du nom au coeur de la forêt, au fond des océans, sous la terre, ou encore, dans le gouffre d'une montagne —, la voix trace un itinéraire qui nous permet de pénétrer l'espace que la scène délimite, ainsi que les lieux du corps qui l'accueillent — le mot tenant ou prenant place sur la langue.

Le « dire » se fait théâtre d'ombres et se donne dès lors à penser comme le corps et la lettre de ce qui s'exprime. Par conséquent, dans ce récit, le nom erre, et sa capture ne devient possible que dans ce qui se tient à sa place : une main, un visage, des gestes. Le sujet, dont le visage semble avoir été déserté par l'angoisse du mot qui lui manque, produit l'idée qu'il y a là une errance, malgré toute l'immobilité qui peut s'en dégager. D'une part, l'errance s'explique par le nom qui fuit la langue — par le langage qui peut toujours refluer sur le bout de la langue —, et d'autre part, elle se traduit par la désertion du sujet par rapport à lui-même et au monde, désertion provoquée par le mot qui l'a quitté :

Ce sont ces ombres en nous qui surgissent en relief, sans réalité, sans capacité de les réveiller dans la distance que procure la défaillance d'un mot. C'est une ombre qui se presse et qui sans cesse est happée de nouveau dans l'abîme à l'intérieur du corps. Dans l'abîme de la gorge. (*LN*, p. 58.)

Le corps, en tant qu'il est le mode de transmission du ressenti, et la langue, en tant qu'elle est pétrie de toutes sortes de conventions, nous invitent à repenser la voix comme l'effet d'un défaut de ce qu'elle ne cesse de vouloir nommer. Partant de cela, le geste comme mémoire, les mains et le visage comme figuration de la perte et de ce qui fuit devant la langue, sont les empreintes de ce monde d'errance et de ce nom perdu. Chez Quignard, la mémoire du mot oublié, l'appel au langage perdu, c'est une main qui « se crispe, s'énervé, qui du bout des doigts mendie » (*LN*, p. 13). Cette main mendie en ce sens qu'elle est en quête du lieu de sa propre parole et qu'elle arbore en même temps un caractère désespéré qui laisse entendre que

les hommes ne sont que des gueux que la langue a quittés, suscitant par là le fait qu'ils se retrouvent sans défense devant ce qui manque. La mère, qui d'un mouvement de la main prie le silence dans le « Petit traité sur Méduse », est une manière de représenter ce mode du ressenti semblable à la fois à ce qui se refuse au monde du langage conventionnel et à ce qui cherche à le retrouver, d'un geste désœuvré. Un geste, une main, donc, qui demandent le silence, mais qui, dans leur suspens, tendent aussi à révéler ce qui est perdu, ce qui ne se nomme plus: « C'était un nom non pas au bout de ma langue mais au bout de mon corps et le silence de mon corps était seul capable d'en rendre présente, en acte, la chaleur. » (*LN*, p. 62.)

La figure de la mère dans le « Petit traité sur Méduse » pourvoit, quant à elle, un langage des mains qui traduit, au même titre que la pantomime de Klossowski et Des Forêts, une voix intransmissible, suspendue, égarée. Une voix qui se trouve tout autant dans l'interstice d'une hésitation et d'un manque que dans la différence d'une enfance retrouvée et d'une mère qui manque. L'expression du visage de la mère est ce qui a désormais déserté les lieux et, du même coup, abandonné ses enfants, lesquels restent néanmoins pendus sur le bord de ses lèvres : « Son visage se dressait. Son regard s'éloignait de nous, se perdait dans le vague. Sa main s'avavançait au-dessus de nous dans le silence. » (*LN*, p.55.) Une main fouille la langue, alors qu'un visage reste en suspens, pétrifié et médusé : « D'un côté les voix de la perte. De l'autre les regards sidérés. » (*LN*, p. 91.) Les traits du visage divulguent par conséquent une voix, mettent des mots là où ils ne se perçoivent pas — là où ils font défaut.

Comblant l'absence d'un sujet qui ne s'entend plus, le visage vient exprimer, par ses diverses contorsions, la désertion du sujet face au discours et au monde : « La face s'est pétrifiée dans sa concentration. Elle s'est figée dans la recherche et dans la frustration. Elle n'est plus mobile. » (*LN*, p. 83.) La fascination ici est de l'ordre du vide, puisque la figure — le vague de son regard — frappe non pas par sa présence, mais bien par l'absence qui se dévoile vivement. Ramenant sans cesse la voix à cette image de la main en suspens, d'un visage inanimé puisque sans mot, l'auteur redéfinit néanmoins cette suspension comme ce qui s'éloigne : le corps paraît immobile, alors que la langue fuit. Or, la défaillance du mot produit une distance : le corps restant glacé devant une langue qui l'abandonne, mais une

langue qui se situe à la fois loin de la bouche et dans le gouffre du corps. Le mouvement consiste alors en une rotation — un nom flotte, sa saisie est impossible bien qu'il se tienne près de nous, une rotation qui conduit à une perte d'ancrage, à une désorientation. Cette perte d'orientation ne trouve donc plus à enraciner le nom dans la langue, comme l'illustre cet extrait : « La lucidité, la raison, le langage vivant sont des arbustes qui requièrent des soins infinis, qui crèvent sans cesse, parce qu'ils ne trouvent aucune terre en nous. » (*LN*, p. 101.)

Déracinée, puisqu'elle ne trouve « aucune terre en nous », la voix fait le circuit d'un aller-retour entre le creux d'une bouche et le bout d'un corps : elle voyage et elle revient. Le mouvement de reflux rappelle de fait Klossowski et Des Forêts, en ce que leurs fictions tracent aussi le circuit d'un retour sous forme de répétition. La permutabilité des scènes de *Roberte, ce soir* évoque toujours la même scène, de même que l'histoire réécrite du narrateur d'*Une Mémoire démentielle* interpelle l'idée d'un « éternel retour comme petite rengaine, comme ritournelle, mais qui capture les forces mutuelles et indispensables du Cosmos⁶⁵ ». En cela, les rapports entre la voix et l'espace (monde ou cosmos) passent avant tout par un désordre que la voix et l'écriture cherchent à refondre en un moule cohérent, mais qui, dans leur incomplétude, laissent lire la fuite et le dessaisissement de l'objet dont elles parlent. Par là, le conte vient renchérir cette impression d'errance, puisque, comme le dit Quignard, il « dérive directement du rêve — qui n'est pas une invention humaine. Dans le conte, l'expérience intérieure n'est même plus intime : elle est comme l'expérience que les chats ou les merles éprouvent dans le rêve qu'ils font⁶⁶. » Or, le caractère fuyant de l'espace et du nom dans *Le Nom sur le bout de la langue* montre que la voix, avant d'être perçue, est dissimulée sous le corps sous forme de silence, son mystère s'accordant avec le rêve et des lieux évanescents. Le corps en est la matrice, sa respiration, c'est-à-dire qu'il est le lieu de son surgissement. Révélant un nom qui frappe les personnages par sa brutale absence, le conte et les aphorismes de Quignard font de l'irruption du langage une expérience douloureuse de cet improbable retour du mot, de « ce que la langue n'entreint pas » (*LN*, p. 66). Dans son parcours, l'oeuvre met enfin à l'avant-scène un indicible, dont l'impropre et

⁶⁵ *Op. cit.*, Gilles Deleuze et Félix Guattari, p. 423.

⁶⁶ Pascal Quignard, « Entretiens ». Propos recueillis par Jean-Louis Pautrot. *Études françaises*, vol. 40. no.2 (été) 2003, p. 7.

l'abandon servent à dire cette détresse propre à l'homme devant la langue, à arracher le mot au silence en le dotant d'un territoire, d'une demeure.

En somme, les récits de Klossowski, Quignard et Des Forêts, issus de voix dialogiques et d'un espace de lutte, reposent sur une mise en scène qui se déploie entre un intérieur et un extérieur. Promettant une histoire au coeur de laquelle les « acteurs » se produisent dans un décor qui prendra bientôt l'apparence d'un lieu imprécis, souvent trompeur, ils inscrivent une voix dont la perte et le mutisme sont premiers en regard du discours. En l'occurrence, la pantomime et l'effet que diffusent les voix suspendues et perdues ouvrent un espace de jeu propre au théâtre, au rêve et aux chimères. Produits d'un théâtre, donc, les récits reprennent la forme d'une répétition dont le terme tient précisément lieu de mise en scène, mais pour en renouveler les motifs, les situations les plus alambiquées dans lesquelles les personnages sont engagés. Les lieux retirés, souvent hermétiques, servent de cloison entre le regard et l'oreille, et nous conduisent à penser les fictions dans un espace du secret qui redéfinit l'occupation de la voix comme ce qui se cache et se retient.

Suivant les mouvements de chute, de reflux et d'ascension, la voix chez ces trois auteurs semble montrer l'espace qu'elle occupe et comment elle se définit par rapport à ce qu'elle exprime et se retient de dire. Partant de cela, l'impossibilité d'énoncer les *lois* chez Klossowski, en condensant le corps et la voix, transporte la communication à l'intérieur de tableaux vivants et muets. Le monde de l'enfance chez Des Forêts, qui se situe entre le mutisme et l'ascension de la voix, crée des déplacements à partir desquels devient possible une refonte de l'hétérogène. L'hétérogénéité des voix qui s'emmêlent dans *La Chambre des enfants* et le noyau éclaté d'un souvenir dans *Une Mémoire démentielle* impliquent un univers qui se dissémine, le sujet tentant d'y retrouver un agencement, un territoire pour la voix. Le déracinement dans *Le Nom sur le bout de la langue*, en retour, arrache le nom au monde en le dépouillant de sa nature conventionnelle et met à l'avant-plan la perte et la défaillance de la langue.

Tous ces mouvements racontent comment le sujet porte son discours, sa propre voix ou celles des autres, et comment il tente de reprendre possession de l'espace, dans son cri, son chant. Or, les mouvements et l'occupation de la voix dans l'espace passent d'un dessaisissement à une refonte du réel, ceux-ci entendus comme « la marque de cette dépossession spatiale⁶⁷ », comme l'identifiait Rabaté, mais aussi comme l'effet d'une reterritorialisation. En ce sens, la ritournelle qu'exposent Deleuze et Guattari vient définir les nombreux déplacements de la voix et du sujet en tant qu'ils sont « un prisme, un cristal d'espace-temps⁶⁸ ». Autrement dit, les voix produisent une sorte d'agencement du territoire, et, les récits, en les dispersant et en les faisant taire, procèdent d'une déterritorialisation à une reterritorialisation. L'expression de la voix, en se donnant à entendre au coeur d'un refrain, d'une répétition, fabrique de l'espace :

On appelle ritournelle tout ensemble de matières d'expression qui trace un territoire, et qui se développe en motifs territoriaux, en paysages territoriaux (il y a des ritournelles motrices, gestuelles, optiques, etc). En un sens restreint, on parle de ritournelle quand l'agencement est sonore ou « dominé » par le son⁶⁹.

L'agencement des récits tient au fait que la voix dans le corps et dans l'espace prend différents mouvements et formes qui consistent à chercher un lieu et un territoire pour le sujet. Les fictions des trois auteurs présentent, en revanche, des acteurs silencieux, des statues pétrifiées; les personnages paraissent fuir par le corps, s'éteindre au milieu d'un visage abandonné par la voix. Par là, l'idée d'une ritournelle, comme agencement sonore, vient s'inscrire ici de façon à illustrer les mouvements de déterritorialisation et reterritorialisation qui s'effectuent dans le geste d'écriture de chacun des auteurs. La voix, définie en rapport au corps et à l'espace qu'elle occupe et dissémine en même temps, nous conduit toujours à un arrachement du sujet, en lien avec le lieu qui devrait l'enraciner.

⁶⁷ *Op. cit.*, Dominique Rabaté, 2004 (1991), p. 35.

⁶⁸ *Op. cit.*, Gilles Deleuze et Félix Guattari, p. 430.

⁶⁹ *Ibid*, p. 397.

La perte d'ancrage dans les récits nourrit, enfin, l'impression que le sujet ne se situe pas totalement dans sa langue et qu'il y a un écart entre lui et son discours, une *différance*. Créant de la sorte une différence et une distance entre le discours et le sujet, les récits fabriquent en même temps de l'espace, en ce sens qu'ils construisent des lieux qui s'entendent comme l'ailleurs de la voix et du nom. Le vertige qu'inspirent les lieux et les corps décousus et sans cesse délestés de voix incarne donc le caractère insaisissable de la langue — le lieu d'une mémoire tout aussi fragile et soumise à un travail de recomposition qui échappe à un ordre symbolique stable.

CHAPITRE III

LE NOM DU SUJET ET LA MÉMOIRE DU LANGAGE

Mémoire : toujours promesse de quelque chose à venir. Promesse : toujours mémoire de quelque chose qui est arrivée, qui est advenue. Entre les deux, entre mémoire et promesse, l'homme qui nomme⁷⁰.

L'expérience du nom ne va pas sans l'acte d'une promesse et d'une mémoire. Son apparition, lors de sa première occurrence, implique en effet l'acte d'une remémoration et d'une parole qui le fait advenir et revenir. Le retour du nom est conduit par la volonté d'un sujet à le prononcer de nouveau, donnant par là une valeur de serment ou de pacte tacite à la relation entre celui qui nomme et celui qui est nommé. La promesse suit ainsi l'idée d'un acte de mémoire qui rend possible la présence du sujet et de l'objet qui s'annonce depuis ce nom. Devenant ainsi la matrice de l'identité, et prenant racine au cœur d'une subjectivité qui s'inscrit aussi dans la collectivité, le nom est une connaissance, et cette connaissance est la cristallisation d'un ordre symbolique, d'une représentation. Présenté dans les récits comme ce qui se perd — dans l'oubli et dans la privation dictée par une censure ou un pacte — le nom témoigne néanmoins d'un vide, d'une béance. En révélant l'inconsistance de l'ordre symbolique, par l'oubli et le refus de signifier, mais aussi par les trous dans le tissu du *logos*, les fictions de Klossowski, Des Forêts et Quignard rendent compte du fait que le langage n'est pas à même de couvrir tout le réel, que l'expérience du nom laisse irréductiblement un reste.

⁷⁰ Alexander Garcia Düttmann, *La parole donnée*. Paris : Galilée, 1989, p. 168.

Le nom, on le sait, est par définition un signe opaque qui offre un très haut degré de résistance au sens. Or, le geste des trois auteurs est justement de briser cette résistance, de marquer le caractère ambigu et problématique de cette rigidité du nom. Par là même, ce dernier joue moins comme porteur de sens plein, de sens fixe, que comme élément disséminé. Errants, perdus, c'est-à-dire non plus logés au creux d'une identité fixe, un corps, un espace et un sujet, le nom et la voix dans les fictions de ces trois auteurs ne sont pas les objets d'une pure fonctionnalité. Ils témoignent, au contraire, de l'élan de la parole, de sa vivacité et de son caractère changeant, refusant une immobilité qui les ankyloserait.

Or, l'impossibilité pour le sujet de se situer complètement dans sa langue, d'habiter son nom propre et son identité — sa difficulté à coïncider avec lui-même ou avec l'idée d'une unité du sujet — nous portera à voir, dans un premier temps, comment les quatre récits agissent comme une mise en relief d'un manque, d'un certain défaut que l'on retrouve dans le langage commun et qui paraît tout entier se condenser dans la désignation nominale du sujet. Nous verrons en effet que le nom est davantage le signe d'une impropriété, d'une identité floue, que celui d'une appropriation, engrangée dans une langue invariable. Nous observerons, de cette manière, que la recherche et les parcours des personnages se rapprochent d'une quête onomastique, c'est-à-dire d'un travail qui consiste à chercher le lieu de surgissement du mot. Se distinguant toutefois de l'acte d'une transmission, que nous remarquons à l'intérieur du silence, les récits font rupture aussi bien avec l'idée d'une promesse qu'avec le lieu à partir duquel le nom se révèle.

Partant de ce nom qui fuit la langue, de cette voix de plus en plus esseulée, dispersée, nous verrons, dans un deuxième temps, comment la suspension du langage reste traversée par les thèmes de l'incohérence, chez Klossowski, et de la mémoire et de l'oubli chez Des Forêts et Quignard. Le caractère versatile et fluctuant du nom va de pair avec l'évocation de souvenirs et des traces du passé, ceux-ci imprimés dans le lieu d'une mémoire — lieu que nous aborderons avec Frances Yates — qui se laisse frayer par la fuite et la perte. Le souvenir du nom et de l'enfance ira même jusqu'à plonger le sujet dans une déroute, la défaillance de la mémoire construisant une histoire qui dépasse le cadre de l'expérience vécue, là où la matière du vécu et du nom est difficilement appropriable, mais en même

temps exposée à la volonté d'une réappropriation féconde, d'une mémoire vive. En ce sens, les nombreux mouvements de la mémoire et les retours du passé en appellent à une écriture qui reconnaît une mobilité essentielle à l'inscription du nom. Nous verrons que cette inscription, en dernière analyse, et à partir de Giorgio Agamben, désigne la situation originaire d'une voix qui semble se trouver en dehors du langage, par-delà les limites de la langue et de la nomination. Les différentes marques de cette investigation que nous identifierons dans les récits rendront compte d'un ordre symbolique qui se cherche avant la langue, au coeur d'un mutisme, la désignation se reconnaissant dans le refus, l'oubli et le sans-nom.

3.1 La place du nom

3.1.1 Parcours et détours

Pour l'onomastique, le nom porte plus le sujet que le sujet ne le porte : le nom engendre, produit. Il est héritage, transmission, reconnaissance de soi et de l'autre, en ceci que sa fonction symbolique fait exister :

Impossible de parler du nom sans se référer aux lieux, à la localisation, et au temps, à l'origine. Du côté du lieu, se trouvent le domicile, le cadastre, les terres... Du côté du temps, se profile la question : d'où vient le nom? La transmission du nom impose la référence à un point d'origine. Elle nous met face à ce qui est au commencement et fait rupture, en tant que nommer un être ou un objet, c'est inaugurer l'existence⁷¹.

Dans les fictions à l'étude, le caractère incertain de la voix nous a conduit à en parcourir les différents usages, les circuits linguistiques et territoriaux au coeur desquels le nom se donnait à penser comme déplacement, écart, déport, bref, comme un objet qui fuyait la parole et faisait taire la voix. Le geste d'appropriation du réel a bientôt fait place à la disparition du nom (ou à la disparition de l'objet sous le nom), les thèmes de l'espace et du corps nous renvoyant à une perte d'ancrage dans la langue. Le nom ne témoigne donc plus de la

⁷¹ Joël Clerget, *Le nom et la nomination : source, sens, pouvoirs*. Toulouse : Érès, 1990, p. 29.

présence d'un sujet ou d'un objet; il cherche plutôt à s'arracher aux règles de la transmission, et par là même, au rapport au monde. Le nom, en tant qu'il doit rappeler en nous la loi du langage qui nous forme, s'enracine dans les fictions depuis des lieux qui évoquent qu'il n'est jamais tout à fait acquis et qu'il manque l'objet. De cette manière, c'est d'une incomplétude de la parole qu'il est question — le nom nous garde et nous regarde dans le silence —, d'une ruse de la parole dissimulant le langage dans son arrière-scène, celle-ci venant d'un autre temps, d'un autre lieu. L'incommunicable se situe au-delà des frontières du mot.

Ces fictions de voix font donc rupture et entendent chercher le lieu de naissance du nom, au même titre que le fait l'onomastique en ancrant la nomination au coeur des terres, du site et de la famille. Cet acte apparaît plus clairement dans le texte de Quignard, lequel retrace le nom au cours de déplacements et d'errements, le faisant surgir en des lieux lointains et au gré de pérégrinations linguistiques qui retardent toujours sa saisie :

Elle disait "sykolon", elle disait "ficato" et à la suite d'une longue série de borborygmes qui bouleversaient son visage, au terme d'une longue série de modifications inintelligibles, grecque, romaine, impériale, mérovingienne, italienne, picarde, elle arrivait à "foie". Nous étions médusés. Elle remontait les mots du fond des âges. (*LN*, p. 82-83.)

La reconnaissance du nom devient ainsi un acte de foi, la langue étant arrachée et ressaisie dans une seule articulation, passant de sons inintelligibles à la parfaite conscience du mot. Le terme de « foie », en inscrivant la recherche du nom au coeur d'un temps éloigné et de langues incompréhensibles, exprime aussi, de manière souterraine, du moins homonymique, cet acte de foi devant le mot, dans tout ce que ce dernier renferme d'arbitraire. En ce sens, c'est aux confins du monde, au plus loin « du fond des âges », que le nom prend des circuits inhabituels pour apparaître, qu'il donne à la langue une dimension nouvelle, inusitée. La recherche du nom révèle, de cette manière, de nouveaux lieux habitables pour la voix et le sujet, une façon de se présenter dans des espaces qui s'éloignent des lieux communs, d'une parole creusée par le manque et les différentes failles qu'on y retrouve. La voix, dès lors déracinée, semble s'éloigner d'une réalité souffrant des impuretés et des fragmentations du discours, le silence s'abandonnant à de rares parcours, chassant en même temps la

conception d'une linéarité et d'une référence qui figent le nom. La circularité des récits, ainsi que leur façon de revenir sans cesse sur le même motif, nous permet de lire une consonance là où l'expérience fait l'épreuve d'une perte — le discours étant toujours en retard sur la situation — là où le nom fait défaut.

3.1.2 Le mutisme : source du nom

Le nom qui est sur le bout de la langue, aussi bien que la mutité qui traverse les quatre récits, est une manière d'accomplir ce que le langage n'arrive pas à toucher. Un accomplissement qui se déploie en l'occurrence dans un silence plein, le sacrifice du mutisme venant asseoir l'idée d'une renaissance totale, rejoignant du même coup une certaine essence mystique du sujet muet, comme le souligne Agamben : « Dans les mystères, la coïncidence de l'expérience et de la connaissance constitue un événement ineffable, qui se traduisait par la mort et la renaissance de l'adepte frappé de mutisme⁷². » De cette façon, l'expérience du silence paraît condenser une parole entière, dès lors affranchie des lieux communs et des signes du quotidien.

Cet affranchissement donne au sujet un caractère « inexpugnable », comme on le remarque dans *Une Mémoire démentielle*. L'enfant qui a fait le vœu de mutisme, en se retirant de la sphère du langage, inspira à ses bourreaux devenus impuissants une admiration qui le purifie : « Ils se tairont à leur tour, guettant humblement, et toujours en vain, une parole qui les rende à leur nature de gentils camarades .» (MD, p. 104) Dans *La Chambre des enfants*, le mutisme prend aussi une dimension mystique et projette sur les autres, ceux-ci plus bavards, une forme souveraine d'expiation : « Ô saint Georges le Taciturne! Secourcz-nous dans notre détresse! Nous avons la parole, on nous la retire pour en avoir abusé et à vous de nous la rendre, ainsi soit-il! » (CE, p. 88.) Par conséquent, le mutisme chez Des Forêts, mais aussi chez Quignard et Klossowski, est une manière de se soustraire aux autres et à l'espace, ou plutôt de se faire écho à soi-même, dans un désir pur. Le sujet cherche une

⁷² *Op. cit.*, Giorgio Agamben, p. 29.

autre voix, ou peut-être également une nouvelle « voie », qui s'investit dans le moment le plus inaltérable où le sujet n'est que la résonance de ce qu'il ne dit pas.

Consacrant les personnages à la contemplation de leur impuissance devant le mot, et simulant la perte, les récits font en quelque sorte de la désappropriation de la langue un acte à la fois volontaire et mélancolique. En ce sens, le silence semble se couper du champ social de la communication, à travers une expiation personnelle qui tente de se dévoiler au sein d'un dire intime (Des Forêts) et d'étreindre son objet en stupéfiant la langue (Quignard). Deux procédés qui, néanmoins, échappent à la parole. Le geste est mélancolique, dans la mesure où il se fraie une nouvelle voie dans la réappropriation du nom perdu ou caché, et devient d'autant plus mélancolique devant la résistance de l'objet ou du sujet qui ne se laisse ni traverser ni saisir. La mélancolie vient de fait suspendre la volonté du sujet — celle-ci se définissant comme intention et altérité — dans la perte de l'autre (ou du nom), lequel assurait une part de son identité. Volonté et mélancolie se mêlent ici, de façon à montrer la mutité obstinée de certains personnages comme la rupture et le retour triomphant de la voix — dans le cri ou le chant, par exemple. Cette mutité a également la qualité de dévoiler les rapports problématiques et toujours indéterminés entre le sujet et son discours, ces derniers donnant lieu à une certaine dépossession qui est indissociable du nom. Comme si le fait de retourner à la mutité nous engageait dans une voie émancipatrice, c'est-à-dire celle qui se trouve avant le langage, qui fixe cet instant où le nom ne nous manque pas encore.

3.1.3 Absences

Par cette absence de prise sur lui, le nom se dégage de sa pure fonctionnalité et se réfléchit autrement : entre l'inachèvement d'une parole qui se veut singulière et la hantise d'un « tout dire⁷³ ». Le nom se définit désormais comme une intensité désignée par le « signe unique », selon les termes de Klossowski. Pourtant, « tout nom manque sa chose », rappelle Quignard (*LN*, p.67). C'est dire que ces deux modalités — l'une qui enserme une variété de dénominations sous un seul et même nom (l'unique) et l'autre qui montre ses défauts et sa

⁷³ *Op. cit.*, Dominique Rabaté, 1999, p. 100.

difficulté à désigner — marquent un écart par rapport à ce qui est. Cet écart est l'indice d'une perte, l'objet se laissant pénétrer et diviser par la définition, concédant, en retour, à sa mise en retrait. En ce sens, le nom fait violence, c'est-à-dire que l'emploi de « l'unique » consiste à manquer son sujet, comme le nom chez Quignard manque toujours sa chose. En nommant, particulièrement chez Klossowski, on désigne et dénonce : « On ôte le nom, ou plutôt on fait surgir sous le nom la multiplicité du dénommé, on dédouble, on réfléchit la chose, on donne sous le même mot beaucoup de choses à voir⁷⁴. »

Par conséquent, il y a un effacement du sujet, celui qui s'éteint en s'inscrivant dans la scène de sa propre écriture, ainsi chez Des Forêts, ou celui qui disparaît dans la surenchère d'une dénomination, dans un « ramas de choses qui porte ce nom » (*R*, p. 163). Un effacement, donc, en ce que l'acte de nommer prolonge l'absence de l'objet, le nom n'étant pas compris comme témoignage, si ce n'est par son absence, par sa propre disparition. Ce qui ne va pas sans convoquer l'archi-écriture chez Derrida :

Penser l'unique *dans* le système, l'y inscrire, tel est le geste de l'archi-écriture : archi-violence, perte du propre, de la proximité absolue, de la présence à soi, perte en vérité de ce qui n'a jamais eu lieu, d'une présence à soi qui n'a jamais été donnée mais rêvée et toujours dédoublée, répétée, incapable de s'apparaître autrement que dans sa propre disparition⁷⁵.

Le nom propre devient de ce fait un piège qui cèle et qui cache l'objet. Il le soustrait pour faire de lui le moyen par lequel peut se formuler une écriture reposant sur l'absence : « Je n'ai pas parlé à Roberte, je ne lui ai pas "nommé" un esprit, au contraire, j'ai nommé Roberte à l'esprit, et par là je l'ai "dénoncée", pour que l'esprit révèle ce qu'elle cache, pour qu'elle libère enfin ce qu'elle groupe sous son nom. » (*R*, p.31.) Octave, en dénonçant, énonce aussi le nom de Roberte, c'est-à-dire qu'il nomme sa femme à l'esprit; Roberte ne se trouvant pas sur la scène, mais bien en dehors. Le nom chez Klossowski se constitue alors depuis le lieu d'un sujet qui s'absente, en tant qu'il s'énonce et se laisse dénoncer en même temps. À la fois évoquée, comme nous l'avons remarqué dans le chapitre premier, la

⁷⁴ *Op. cit.*, Gilles Deleuze, 1969, p. 330.

⁷⁵ Jacques Derrida, *De la grammatologie*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 1967, p. 164-165.

subjectivité chez Klossowski se joue également autour du couple « dénoncer » et « énoncer », en ce que ce le nom retire et refuse, qu'il désigne et promet.

La dénonciation fait ainsi du sujet non pas un être présent, mais bien une pure potentialité consignée au sein d'une manœuvre qui ne le présentifie que par le manque et l'absence. Tout comme Georges, le personnage muet de *La Chambre des enfants*, et dont on s'attend à « le voir en personne donner la réplique » (CE, p. 81), la possibilité du nom de Roberte n'apparaît qu'en tant qu'il est déjà absent — du discours, de l'espace, du souffle de la voix. Roberte n'existe que par sa nature incommunicable; Georges n'est présent que sous les masques de ses interlocuteurs; le Seigneur dans *Le Nom sur le bout de la langue* ne vit qu'à travers l'oubli de son nom; bref, tous n'habitent le monde que dans la mesure où ils en sont absents et sont devenus anonymes. L'anonymat vient par là présenter le sujet comme ayant plusieurs visages, tout comme l'exprime Quignard dans son essai sur Des Forêts : « Georges est un personnage invisible qui parvient à assumer les rôles tour à tour d'une figure absente et muette, de l'auditeur caché derrière la porte, enfin du narrateur⁷⁶. » Rattachant le sujet à l'idée d'anonymat, les récits sacrifient en quelque sorte le nom pour lui ouvrir de nouvelles possibilités, par-delà les limites de l'énoncé et du signe qui, habituellement, donnent lieu à la pensée. Par là, la supercherie, les masques et les contrefaçons de la voix, de même que le faux ou le sans-nom, sont voués dans les récits à nier l'absence. Mais, en niant l'absence, ils montrent précisément l'écart; l'écart entre le nom et le réel, entre la pensée et le signe, comme le souligne Rabaté dans *Poétiques de la voix* :

J'ai parfois l'impression que la littérature française contemporaine est confrontée à cette tâche nostalgique : se tourner vers le passé mais ne plus être sûr qu'il vous soit redonné; voir bien plutôt dans la fiction qui était faite pour le ressusciter les signes multipliés de sa perte, de son éloignement, être gagné par la multiplication des marques de l'absence et de l'effacement⁷⁷.

C'est dans la distance du sujet et du corps sous le nom que la pensée se maintient, non plus dans le signe, mais bien dans ce qui fait penser à sa négation. Entendues comme

⁷⁶ *Op. cit.*, Pascal Quignard, 2005 (1980), p. 59.

⁷⁷ *Op. cit.*, Dominique Rabaté, 1999, p. 285.

décentrement, réinscription, et élisant d'autres territoires, les fictions font du nom une matière mobile et insaisissable, ouvert au champ des possibles. Un champ qui en appelle toujours à la mobilité, à l'ailleurs, à la mémoire et à la perte. Cet ailleurs prendra d'abord les contours d'une perte et d'une dispersion du nom, en mettant la voix et le sujet en suspens, au plus loin de la mémoire et de la parole, pour ensuite le faire surgir au sein du chaos, ou, comme l'écrivent Deleuze et Guattari, du « trou noir ».

3.2. Le nom sous silence : Roberte censurée

L'écriture de Klossowski paraît s'engager dans une stratégie qui glisse d'une incohérence à une unicité du signe, d'un chaos générateur à une mise sous censure du réel : « L'incohérence insupportable ne serait là encore qu'une désignation de la pensée par rapport à une absence de signe, la simple impossibilité de se constituer dans un signe unique? Où se préparerait ailleurs sinon ici la désignation pour que la pensée en vienne à sa propre dimension⁷⁸? » Ce théâtre, habité essentiellement par cette censure, celle du théâtre d'Octave et du silence de Roberte face à ses assaillants, montre combien la voix et l'utilisation du nom recourent davantage à la mise au ban de la parole qu'à son exhibition. La réserve de Roberte, qui se définit en marge du discours des esprits, rend compte d'une difficile prise sur la pensée, celle-ci circulant d'abord dans une illisibilité d'une inaudibilité organisées autour d'une sorte d'autocensure.

Nous avons remarqué, au précédent chapitre, que le refus de Roberte de loger dans un « je » qu'elle assumerait et attesterait a pour effet de révéler le caractère trouble d'un double procédé qui paraît d'emblée contradictoire, puisqu'il lie une utilisation exacerbée de stéréotypes pornographiques à une mise en retrait des signes du quotidien. Le refus de signifier, l'abandon du pronom « je » par Roberte, ou de tout autre marque indicielle ou subjective, pose clairement la question du sujet et de sa disparition, de l'identité et de sa cohérence. Se situant ainsi en dehors du langage, le personnage de Roberte naît d'une

⁷⁸ Pierre Klossowski, « Post-face », dans *Les lois de l'hospitalité*. Coll. « L'Imaginaire ». Paris : Gallimard, 2001, p. 343.

composition de gestes et de bouts de corps, vidant, de ce fait, la parole et son nom de tout contenu: « Faut-il croire que tu sois tellement influencé par ta tante, à la simple vue de son image, pour que tu en oublies Roberte? » (*R*, p. 135.)

Ici, les noms de « tante » et de « Roberte », relatifs à une seule et même personne, recouvrent pourtant une signification différente : elle est tante en tant que « sœur aînée, attentive et sévère » (*R*, p. 124) pour le neveu Antoine, et elle est Roberte en ce qu'elle est désignée par son « incroyance » (*R*, 121) selon Octave. L'identité de Roberte, elle-même double et séparée, comme le corps et l'âme le sont au regard de la théologie chrétienne, se laisse traverser par son indétermination, dans la mesure où la division de soi suppose une suspension de sa personne, une ouverture dans ce qui l'actualise et la vise, dans ce qui n'est pas encore connu d'Octave. Étant incroyante sans pour autant se laisser transporter par le désordre, la personnalité ambiguë de Roberte inspire plus l'incohérence qu'elle ne la crée réellement. Son personnage se décharge ainsi des lieux communs, d'une dualité standardisée entre le corps et l'esprit, Roberte irrégulière et austère à la fois, son mutisme étant ce par quoi son existence a lieu, dans l'intime et éclatant écart entre elle et son corps.

De cette manière, la censure et le silence s'installent de façon à laisser s'exprimer un langage du corps, ce que Klossowski appelle un idiome corporel : « Il y a à lire, dans le mutisme qui s'installe, le règne des idiomes corporels, qui censurent la parole⁷⁹. » Ce règne du corps sur la parole transporte en l'occurrence une multitude de sens, le geste de la censure en appelant à une mutité qui est première en regard du langage, et creusant dans ce même mouvement le signe dans une saisie plurielle et souvent désordonnée. Le vécu et le silence s'annoncent donc depuis le lieu d'une expérience paradoxale : plus ils suspendent le langage, plus ils semblent être traversés par lui. Le dit et l'interdit se confondent, la licence et le défendu se concentrent dans une seule articulation. Le viol, comme possession et extase, abrite l'idée que dans la suspension et l'ouverture de Roberte, inapte à être associée à une autre nature, il y a quelque chose comme une entente tacite entre le dénonciateur (Octave) et les esprits. Le discours théologique permet ainsi « d'outrager mieux [son] prochain », (*R*, p.

⁷⁹ Hervé Castanet, *Pierre Klossowski, la pantomime des esprits*. Coll. « Psyché ». Nantes : C.Défaut, 2007, p. 118.

159), comme le rappelle Roberte à son mari, l'agression ici soutenue comme la seule possibilité de communication, comme l'ailleurs du dire. Un ailleurs qui se situe entre deux discours : l'un théologique et l'autre sadien. Par là, le personnage d'Octave — pieux au premier regard, mais pervers dans ses intentions — se rapproche de la figure du débauché libertin de Sade, pour qui « tous les maux dont Dieu accable l'humanité [sont] la rançon contre laquelle Dieu accorderait à l'homme le droit de faire souffrir et d'être infiniment vicieux⁸⁰ ». Cherchant dans le discours théologique une façon d'énoncer et de dénoncer Roberte aux esprits, Octave incarne cet état de conscience transitoire qui tente de modeler la nature de son prochain (Roberte), en se créant soi-même, à travers la souffrance et l'ouverture de l'autre.

Qualifiée de « pornologie supérieure⁸¹ », l'écriture de Klossowski met en place une pratique qui se situe entre la retenue et l'excès, c'est-à-dire entre une Roberte austère et son corps jouissant et souffrant. Le corps, étant ce lieu ouvert au don et à l'appel du nom d'un autre, retient les substances nourricières nécessaires à son essor de besoins et de croissance. Or, l'excès de la sexualité, matérialisée ici par les viols et les infractions sur le corps de Roberte, commence là où la communication s'éteint, et soumet le regard à la déconstruction de l'identité et du visage. On ne connaît rien du visage ni du désir de Roberte, rien de sa voix : on n'a accès qu'à l'attention portée sur ses mains gantées, ses cuisses, ses seins. Dès lors que le *vouloir-voir* devient un « vouloir tout voir », l'unité de Roberte bascule dans la division, et l'identité dans un imbroglio de significations pures et impures. Alimenté par un discours à la fois cohérent et insane, le théâtre de *Roberte, ce soir* met donc en relief les divers indices de la perte du nom et du corps, ces derniers toujours plus éloignés, leur sens multiplié par les marques d'une absence et d'un effacement.

Tout comme Quignard et Des Forêts, en ce qu'ils fouillent la mémoire pour y retrouver ce qu'elle revêt et cache, Klossowski met le vécu en suspens, en le soustrayant à la dénomination; Roberte se trouvant ainsi placée en retrait et au fond d'un univers cellulaire

⁸⁰ *Op. cit.*, Pierre Klossowski, 1947, p. 104.

⁸¹ *Op. cit.*, Gilles Deleuze, 1969, p. 327.

que représente, par exemple, la salle de bains. L'expression du silence vient alors reprendre la vie dans sa chute, pour finalement la rejeter à nouveau dans l'incohérence :

La vie se réitérant pour se ressaisir dans sa chute, comme retenant son souffle dans une appréhension instantanée de son origine; mais la réitération de la vie par elle-même resterait désespérée sans le simulacre de l'artiste qui, à reproduire ce spectacle, arrive à se délivrer lui-même de la réitération⁸².

Le simulacre, l'ombre de ces esprits invoqués par Octave, mais aussi celui de Roberte — son corps étant dès lors réduit au fantasme — reproduit ailleurs, plus précisément sur la scène d'un théâtre impraticable, l'expérience d'une difficile hospitalité au nom. On a vu au deuxième chapitre que les tableaux vivants, premiers en regard de la voix, et dans ce qu'ils donnent à voir, venaient redéfinir le vocable du geste et du corps. En cela, ils agissent comme un souffle intermédiaire entre le spectacle et les gestes en suspens; ils montrent ce qui ne se dit pas et celle que le nom manque. Sans voix, Roberte est prise entre un dit et un interdit, son identité en appelant également à une indistinction — une femme sévère et jouissante à la fois, à la fois tante et Roberte. Loin de se constituer en sujet cartésien, dont la coïncidence et la durée correspondent avec le moment de son énonciation, l'identité de Roberte se construit depuis la distance qui s'insinue dans le mutisme. Le rôle des tableaux, entendus comme l'ailleurs du dire, est donc de sortir de la répétition, peut-être même de figer l'énoncé et la dénoncée au coeur de postures muettes, quoique pourvues d'une parole gesteulle. On comprend de cette manière que la possibilité de la répétition ne s'ajoute pas à la présence de la première fois, elle sort du temps et de l'espace pour s'inscrire ailleurs. Cette répétition ouvre l'idéalité comme mémoire, en ce sens qu'elle témoigne de la mort possible de celui qui écrit, l'artiste, à travers un pouvoir qui lui appartient de survivre à la dénomination. La trace ou les tableaux, en tant qu'ils sont les seuls capables de s'approprier ou d'expérimenter Roberte, sont avant tout cette rétention de la différence qui divise le présent et forme ce qu'on appelle mémoire. Enfin, les tableaux vivants sont une manière de réinscrire, autre part et dans le geste de l'artiste, le nom de ce qui paraît ineffable,

⁸² Pierre Klossowski, « La révocation de l'Édit de Nantes », dans *Les lois de l'hospitalité*. Coll. « L'Imaginaire ». Paris : Gallimard, 2001, p. 15.

intraduisible, tout comme l'enfance chez Quignard et Des Forêts « introduit en elle la discontinuité et la différence entre langue et discours⁸³ ».

3.3. Une mémoire indéterminée : perte et réinscription

Cette constante réinscription et cette mobilité sous le nom apparaissent également dans la mise en place d'une mémoire « vive », pour reprendre l'expression de Régine Robin dans *La mémoire saturée*, une mémoire qui est en l'occurrence « malléable, modifiable, volatile, vouée à l'oubli partiel, à la transformation, aux lacunes⁸⁴ ». Le thème de l'itinérance chez Quignard, ainsi que l'histoire remodelée selon des souvenirs incertains dans *Une Mémoire démentielle* de Des Forêts, impliquent l'idée d'une mémoire dont la rétention soit fait défaut, soit trafique une réalité passée et dès lors devenue hypothétique. Cette mémoire entend ainsi installer une précarité au coeur de la parole, mais aussi questionner le sujet et son discours, en ce qu'ils se rattachent à un oubli initial et une mémoire toujours plus aléatoire. De manière analogue au flâneur chez Benjamin, les récits font de l'errance une façon de se réapproprier le réel en des chemins hasardeux, comme si le fait de se souvenir, c'était retrouver, posséder à nouveau ce qui est justement perdu.

De cette façon, nous verrons comment cette mémoire vive institue une activité au coeur de laquelle les souvenirs et les traces du passé se construisent et se réinscrivent. Cette activité et cette mobilité, en définissant une mémoire qui est à l'opposé du caractère conservateur et passif de la mémoire morte, récupèrent les souvenirs sous le mode d'un tissage et d'une reconstruction qui passent par un oubli initial. Cet oubli en appelle donc à un temps d'un autre monde, chez Quignard; et la mémoire retrouvée installe peu à peu une sorte de délire, liant voix et enfance chez Des Forêts.

⁸³ *Op. cit.*, Giorgio Agamben, p. 67.

⁸⁴ Régine Robin, *La mémoire saturée*, Paris : Éditions Stock, 2003, p. 407.

3.3.1 Un paysage qui se dissipe, un oubli qui construit

La mobilité du nom et la perte de mémoire des personnages dans le conte de Quignard nous conduisent à faire la distinction entre une mémoire vive et une mémoire morte. En nous appuyant sur la thèse de Régine Robin, nous pourrions dire que *Le Nom sur le bout de la langue* s'inscrit au creux d'une mémoire vive qui pourtant se dissipe. Une mémoire qui n'est jamais tout à fait acquise, c'est-à-dire qui n'est pas prémunie face à l'oubli et qui se déplace inlassablement :

La mémoire morte, pour être utile, doit pouvoir être utilisée, réactivée, sans cesse mise en œuvre. Il est facile d'imaginer une bibliothèque totalement inutilisable, des archives inaccessibles mais nombreuses. À l'inverse, une mémoire vive sans le support de la mémoire morte serait comme une utilisation de l'ordinateur très féconde, très inspirante, où l'on oublierait en permanence de « sauvegarder » et où tout serait à recommencer, toujours⁸⁵.

Les différents voyages de Jeûne, qui consistent à revenir sur les mêmes lieux pour y retrouver ce qui a été perdu, sont en quelque sorte à l'image de cette mémoire qu'on oublie de sauvegarder et qu'on cherche sans répit. Puisque la mémoire de Jeûne et de Colbrûne relève de l'éphémère, le nom est lui aussi appelé à disparaître, à s'absenter le temps qu'on le retrouve dans une réappropriation et une refonte des lieux. De cette façon, les personnages du conte, ne sachant ni lire ni écrire, tentent à travers l'évocation des gestes et des lieux de retrouver le nom qui manque, les gestes devenant une écriture silencieuse, car invisible et illisible :

Elle avait beau refaire les mêmes gestes qu'elle avait faits ce soir-là, elle avait beau aller chercher des pommes dans le cellier avec le compotier de faïence, elle avait beau remettre ses pieds dans ses pas, elle avait beau penser à la cape blanche [...] elle se souvenait des gestes, de la pomme qui craquait sous les dents du Seigneur [...] mais elle ne se souvenait pas du nom. (*LN*, p. 33.)

⁸⁵ *Ibid.*, p. 408.

N'étant pas dispensés de la nécessité d'exercer leur mémoire, puisque les souvenirs ne sont pas engrangés dans des mots ni dans l'écriture, les personnages dans *Le Nom sur le bout de la langue* engagent leur capacité de remémoration à l'intérieur des gestes, des mains, des positions du corps. Rappeler le souvenir par les gestes, en imitant une seconde fois les mêmes mouvements, dans les mêmes lieux, c'est préconiser l'image associée au nom : c'est faire apparaître l'objet qui a cessé d'être vu. Par ailleurs, si le propre du signe est de « [régner] dans l'immontrable⁸⁶ », il faut franchir les limites de la vision pour découvrir ce qu'il donne à entendre. Assaillis par l'absence du mot qui fait voir brutalement, les personnages du conte cherchent ce qui leur fait défaut, c'est-à-dire ce que masque le nom de Heidebic de Hel. En ce sens, le procédé par lequel les personnages tentent de rappeler le nom est le même que l'on retrouve dans l'Antiquité, en ce que les images retiennent en leur espace le discours, l'art de la mémoire, comme l'évoque Frances Yates, agissant « comme une écriture intérieure⁸⁷ ».

Il est possible ici de rapprocher l'écriture de Quignard de la conception de la mémoire des Grecs, laquelle associe les lieux à une remémoration qui se fait « parcours, itinéraire⁸⁸ » (Robin, p. 473). L'art grec de la mémoire, entendu comme mémoire artificielle, consiste à « mettre dans des lieux ce qu'ils ont entendu et de le redire par mémoire » (Yates, p. 18). Or, le geste de Colbrûne réside précisément dans l'espace de cette « écriture intérieure », mais devenue silencieuse puisque sans nom, le mutisme dont elle est happée rejoint l'ombre du langage, l'obscurité de la nuit, sa mémoire dissipée et assombrie par le manque.

C'est donc une mémoire qu'il faut penser avant l'écriture, avant l'usage de la lettre, ce *pharmakon* platonicien lié au mythe de l'écriture, comme remède et poison devant l'oubli. Par exemple, la mémoire sans l'écriture paraît paralysée chez Klossowski, comme nous le lisons dans la « Post-face » des *Lois de L'hospitalité* : « Sitôt que je m'arrêtais d'écrire, la mémoire disparaissait, se reformait l'immobile circuit. » (K, p. 333.) Cette absence

⁸⁶ *Op. cit.*, Pascal Quignard, 1990, p. 132.

⁸⁷ Frances Yates, *L'art de la mémoire*. Coll. « Bibliothèque des histoires ». Paris : Gallimard, 1975, p. 18.

⁸⁸ *Op. cit.*, Régine Robin, p. 473.

d'écriture est au contraire, avec Quignard, le mouvement qui en appelle à une mobilité, et le nom devient une potentialité se définissant en bordure d'une mémoire à court terme qui se perd et se crée au cours de perpétuels déplacements. Par ailleurs, et parce que l'image associée au nom fait défaut, les allers-retours incessants entre le lieu du nom et la maison montrent la difficile saisie de la langue, en même temps qu'ils mettent en relief une mémoire en crise.

Cette mémoire vive est mobile et active puisque dépourvue de l'écrit, certes, mais elle se situe essentiellement dans la perte, comme si elle n'était plus exercée comme on le faisait autrefois, dans l'Antiquité. Le paysage mnésique, qui rendait possible la mémoire chez les Grecs, devient dans le conte un paysage d'oubli. La mobilité de la mémoire, n'ayant pas le pouvoir de retenir le nom, n'est plus assimilable au mouvement représenté par une image mentale qui consiste, par exemple chez Aristote, à imprimer le souvenir comme ce « sceau sur la cire avec un anneau sigillaire⁸⁹ ». En effet, plus Jeûne s'éloigne du lieu du nom, plus il l'oublie, étant incapable au retour de le prononcer, le reflet de sa maison et l'ombre de sa femme ne se rattachant pas à la désignation du Seigneur, ni aux lieux d'où il l'a entendu :

Arrivé à la rivière, il vit le reflet de sa maison dans l'eau. Il s'arrêta. Il trouva belle cette image qui flottait sur la Dives. Il posa la main sur le parapet. Il contempla le reflet de sa maison qui brillait à la surface de l'eau. Tout à coup, il eut faim. En se redressant, il chercha à réciter le nom : il était là, tout près de lui, il était sur le bout de sa langue. Il flottait autour de sa bouche comme une brume. [...] Mais quand il fallut le dire à sa femme, le nom lui fit défaut. (NL, p. 40.)

Le nom est une ombre, un reflet, lié à une image et un espace qui s'usent avec le temps. L'espace désertique que nous avons remarqué dans le chapitre précédent, renvoie donc à cet oubli, les métaphores se liant à des régions abandonnées, effaçant les traces des souvenirs dans l'activité d'une mémoire qui défaille.

En ce sens, l'oubli se laisse toujours traverser par des métaphores qui s'insinuent entre la nuit et la lueur du jour, entre la perte et la désertion du nom figurées par des espaces

⁸⁹ *Op. cit.*, Frances Yates, p. 45.

abandonnés et désertiques. L'ombre et les brumes, quant à elles, sont érigées comme un obstacle face à la mémoire des personnages, le nom celé et caché derrière la noirceur de la nuit. Le passage où le Seigneur et son cheval, par exemple, « [s'engloutissent] aussitôt dans la brume blanche qui [couvre] la rivière », annonce déjà cette perte du nom, ce trou de mémoire. Et, la prière à la fin du conte, revenant sur cette ombre, sur l'opacité du mot perdu, pourvoit encore les rapports entre la nuit et le jour, entre l'oubli et la mémoire : « Nous vous prions, Seigneur, faites que ce cierge, consacré au souvenir de votre Nom, brûle sans s'éteindre, pour dissiper l'Obscurité de cette nuit. » (*LN*, p. 52.) Or, la « brume », entendue comme figure de l'oubli, en ce qu'elle cache indéfiniment le nom, se marie, quand Jeûne arrive à la rivière, à l'élément de l'eau de la Dives, cet autre Léthé, « déesse de la mémoire et des Muses » et « issue de la famille de la Nuit ⁹⁰ ». Le phénomène de l'oubli correspond ainsi à ce fleuve mythique qui nous plonge dans le silence du mot, le mot n'étant plus gardé puisque liquéfié par l'absence et la distance.

En écho à cette quête et à cette perte, nous pourrions dire en retour, et avec Ricœur, que là où se trouve le mouvement de réappropriation, la mémoire apparaît comme cette « vérité profonde de l'anamnésis grecque : chercher, c'est espérer retrouver ⁹¹ ». Le conte se raconte comme le lieu de l'oubli, mais aussi comme celui où s'inscrit un acte qui consiste à pénétrer le langage, à le retrouver par différents détours, bien que ce soit pour à nouveau le perdre. Et c'est peut-être en ce sens que l'on peut parler d'oubli « fondateur », lequel rend possible la mémoire elle-même. Loin d'être entendu comme destruction, l'oubli recouvre une signification positive. Ricœur évoque un oubli de réserve, un oubli profond et fondamental, en l'occurrence des traces et des impressions qui demeurent sans qu'on le sache. En absorbant les eaux du fleuve de Léthé, on s'aperçoit que « l'ayant-été fait de l'oubli la ressource immémoriale offerte au travail du souvenir ⁹² ». Face à cette figure de l'oubli qui s'institue en tant qu'elle est effacement de toute trace, il y a, selon Ricœur, une « survivance

⁹⁰ Harald Weinrich, *Léthé. Art et critique de l'oubli*. Paris : Fayard, 1999, p. 18.

⁹¹ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Coll. « L'ordre philosophique ». Paris : Seuil, 2000, p. 563.

⁹² *Ibid.*, p. 574.

par soi des impressions-affections⁹³ », autrement dit un oubli qui préserve et qui relève paradoxalement d'une mémoire vive.

Comme cette mère qui retrouve au fond des âges le mot perdu, dans les aphorismes de Quignard, l'oubli s'accompagne d'un geste qui repose sur la restitution d'une mémoire par un présent qui s'évanouit. Il faut oublier le présent pour invoquer le passé, pour l'offrir à nouveau :

Le mot retrouvé, c'est le langage qui redonne à voir le monde, qui fait réapparaître l'image intransmissible qui se dissimule derrière n'importe quelle image, qui fait réapparaître le mot dans son blanc, qui réanime le regret du foyer toujours trop absent dans le langage qui l'aveugle, qui reproduit le court-circuit en acte au sein de la métaphore. (*LN*, p. 74.)

Le mot retrouvé est ce qui « redonne à voir le monde ». En ce sens, l'image n'est plus la matière à partir de laquelle on récupère le mot oublié, mais bien ce qui se dévoile sous ce dernier, une fois retrouvé. La réapparition de l'image n'est peut-être que cette « ressource immémoriale » dont parle Ricœur, puisque le travail de mémoire de Jeûne et de la mère, en reproduisant toujours le même geste, en sillonnant des espaces qui sont à la charnière d'un ici et d'un ailleurs, donne au temps une dimension circulaire et mythique qui va au-delà d'une conception toute terrestre. Ce temps immémorial correspond à un retour cyclique des jours, comme dans les sociétés traditionnelles, dont « [l']horizon d'attente est à la fois le retour du même, l'imitation et la réitération du geste et de la pensée des ancêtres, et sur le plan religieux, [...] l'attente d'une vie heureuse dans l'autre monde⁹⁴ ». Le rituel de Jeûne et de la mère réactualise de ce fait ce temps mythique, en surplus de cette attente qui se traduit par les réapparitions de Jeûne, Colbrûne séjournant désormais dans l'absence et attendant celui qui reconduira à soi sa présence, en nommant.

Le serment fait au Seigneur lie également la mémoire et la répétition à ce qui se définit entre les enfers et une promesse d'une vie heureuse, à cette chandelle qui dissipe le

⁹³ *Ibid.*, p. 557.

⁹⁴ *Op. cit.*, Régine Robin, p. 416.

brouillard et l'obscurité de la nuit. Le nom du bienfaiteur et le parcours de Jeûne — au coeur duquel l'association du nom se fond dans un ancrage spatial toujours en perte — passent par un oubli, comme ce qui s'éloigne, à un souvenir défini en tant qu'il est rappel. Glissant d'un univers lointain à un autre qui est proche, les parcours des personnages du conte et des aphorismes sont entendus comme ce temps du rappel, dans lequel s'accumulent l'oublié et le perdu. Dans cet appel et ce rappel se forme donc une collection de sens, de fragments qui se lient à un premier dessaisissement, au tissage d'une mémoire qui désigne cette voix du passé. Une voix perdue, déchue, puis ressuscitée.

De cette manière, l'acte de mémoire et le temps qui s'articule dans l'œuvre de Quignard inscrivent une voix du passé, laquelle montre le glissement d'un oubli qui efface à un autre qui conserve. L'« oubli de réserve », pour le dire encore comme Ricœur, réajuste un temps passé toujours plus éloigné — défini à la fois comme cet espace en perte et cette mère qui parcourt « le fond des âges » pour en faire surgir le mot qui manque — et montre la source qui se trouve aux frontières d'un au-delà ou d'un en deçà du nom, c'est-à-dire dans le silence et l'enfance.

3.3.2 Mémoire et traces

La mobilité de cette mémoire vive paraît se définir au coeur d'une transformation et de nombreux changements. Dans les récits de Des Forêts, c'est une mémoire sans poussière, alimentée par une sorte d'amnésie, mais qui est toujours en train de se construire et de chercher dans les différents appels une manière de se raconter. La dimension théâtrale des deux récits de l'auteur consiste essentiellement en la restauration d'une mémoire qui fait appel, d'une part, au règlement du collège que l'on oublie une fois sorti de ses murs (*La Chambre des enfants*) et, d'autre part, à l'exaltation ponctuelle et lointaine du chant d'un enfant (*Une Mémoire démentielle*). N'ayant pas de réel pouvoir de stockage, dont le caractère statique accompagne une mémoire stable et invariable, c'est-à-dire morte, le sujet réinvente au fil d'un parcours laissé sans trace un souvenir d'enfance. L'enfant que le narrateur d'*Une Mémoire démentielle* voit dans la cour est la matière à partir de laquelle une

écriture de réparation parviendra à se déployer, nourrissant des souvenirs incertains en y engageant une mémoire sélective, et par là, incomplète.

C'est dans la trace écrite d'un événement unique et par un procédé associatif que le narrateur entend trouver, dans un geste de reconstruction monomane, une façon de se réapproprier sa propre histoire, c'est-à-dire le récit de l'enfant muet qu'il a été et celui de cet enfant présent dans la cour : « Son malheur fut de ne réussir cet exploit qu'une seule fois. Une fois seulement, étant encore enfant, il crut accéder au faîte de lui-même — où il connut une ivresse vraiment mémorable. » (*MD*, p. 93.) Effaçant par conséquent son présent pour y récupérer un passé hypothétique, le narrateur se tourne vers une mémoire altérée, mais en revanche industrieuse. L'inventivité de la mémoire instaure, de cette façon, une mobilité qui fait en sorte de transformer son récit et de toujours y revenir. Détruisant à chaque fois les versions incomplètes de son histoire, puisqu'il est plus préoccupé à garantir sa réputation posthume qu'à rendre son récit véridique, le narrateur défigure « certains épisodes décisifs » (*MD*, p. 129-30). Par là, il force les « artifices rhétoriques pour dissimuler les insuffisances de sa rédaction, [substitue] des conjectures hasardeuses, des gloses sophistiquées ou d'impures envolées lyriques à ce que lui [refuse] trop sa mémoire défaillante » (*MD*, p. 130).

Comme la mémoire dans *Le Nom sur le bout de langue* — sa défaillance poussant les personnages à parcourir divers lieux pour la faire naître, le narrateur dans *Une Mémoire démentielle* tente de donner un sens à son histoire à partir d'une sorte de délire qui ne lui donne l'occasion de relater qu'une version partielle et dulcifiée. L'image de l'enfant lui permet par là d'abandonner le présent qui le constitue, sa parole se trouvant entièrement vers l'oubli pour mieux y reconnaître son passé, mais un passé empli d'approximations. La restauration du passé produit donc un oubli partiel et un retour incessant à ce seul souvenir, générant une histoire qui n'a pour ultime fin que trois mots :

Pour se jeter comme par inadvertance dans les bras de la dame en fourrure qui était sa mère, et dont il entend encore la voix, la douce voix rieuse murmurer dans son cou ces mots émouvants, et peut-être insipides, ces mots qu'il se répète indéfiniment comme s'ils devaient lui infuser l'oubli total de ce qui va suivre qui est presque identique à ce qui aura précédé, presque identique à ce qui suivra, ces trois mots tendres qui ferment le cycle de son délire circulaire : mon petit chéri, mon petit chéri. (*MD*, p. 127)

Un récit délirant et une mémoire démesurée s'installent ainsi à la charnière de la voix d'une mère et du silence d'un enfant; un silence qui a pour fonction de rappeler au narrateur la source de son histoire, et une voix qui s'inscrit dans une fin expiatoire. Fermant « le cycle de son délire circulaire », les trois mots repris par le narrateur (« mon petit chéri ») s'ordonnent à une dimension temporelle née en même temps d'une répétition et d'un itinéraire aléatoire, lesquels forment et remanient la mémoire, comme le souligne ici Rabaté :

L'étrange exercice auquel se livre le héros d'*Une mémoire démentielle*, auquel il consacre toutes ses heures et toutes ses forces, engloutissant pour finir sa vie entière dans cette tâche infinie, est de ressusciter de son passé la scène de son triomphe, moment unique et exceptionnel. En même temps comme par accident et résultat d'un projet bien arrêté, cet état d'euphorique affirmation de lui-même atteint une fois, le héros cherche à le retrouver pour le reproduire à volonté : il ne sait pas trop quel nom donner à cette saisissante expérience : « félicité ou vertige? ». Mais en elle se cache le secret d'une maîtrise absolue, d'une extase sans équivalent. Et l'avoir vécue une fois interdit toute nouvelle rencontre du hasard. La méthode dès lors adoptée est de reconstruire maniaquement tous les éléments qui y ont mené pour revivre cet événement comme un nouveau présent⁹⁵.

Voix et enfance se lient de telle sorte que l'oubli devient le motif d'une écriture en tant qu'elle est miroir, mais aussi mémoire artificielle d'un temps passé. Le narrateur, ayant saisi par anticipation les objets qui lui sont familiers mais oubliés, ne cherche pas ce qu'il ignore, mais bien ce qui lui rappelle ce qu'il a connu. Mais ce connu s'avère tout aussi incertain que ce qu'il ignore, le narrateur ne trouvant plus le moyen de formuler le passé de son expérience, pris lui-même entre une incapacité à maîtriser son esprit obsessionnel et un impouvoir de refondre ses souvenirs chaotiques en un seul moule.

S'inscrivant dans cette idée selon laquelle reconnaître un souvenir, c'est le retrouver, le geste du narrateur consiste à récupérer les traces et à les faire durer, c'est-à-dire à « répéter sans savoir⁹⁶ ». Il répète sans savoir, puisqu'il n'est jamais prémuni devant la réitération, son esprit n'étant concentré que sur l'unique événement qui l'occupe, lequel lui fait oublier son passé et en même temps le conduit dans une frénésie qui le pousse à détruire son histoire

⁹⁵ *Op. cit.*, Dominique Rabaté, 1991, p. 103.

⁹⁶ *Op. cit.*, Jacques Derrida, 1993, p. 92.

pour aussitôt la réécrire. Le déplacement et l'acte de ce dessaisissement sur le réel se joignent donc à une mémoire qui se laisse frayer par l'écriture, complétant par là « la trace même dont le présent s'augmente en y disparaissant⁹⁷ ». En ce sens, l'oubli et la perte du présent, ainsi que l'épuisement de cette mémoire vive, ne sont pas les ennemis de la mémoire, puisqu'on découvre qu'il y a « aussi un oubli de réserve qui en fait une ressource pour la mémoire et l'histoire⁹⁸ ». Un oubli de réserve, encore une fois, à l'intérieur duquel le travail de la mémoire agit comme ce qui rejoue et répète. Ce qui semble perdu, ce qui se donne à voir comme disparition d'une trace, se matérialise autrement, c'est-à-dire dans le pouvoir de l'imagination, dans la recreation et la récupération d'une mémoire toujours plus indéterminée :

Mais il reste une parole que sa mémoire ne peut situer avec précision, soit qu'elle ait jailli de sa gorge d'enfant avec la force impérieuse d'un cri, et en ces termes mêmes qui sont d'une emphase puérile, soit qu'il l'accrole par erreur à une circonstance où il semblerait plausible qu'elle ait été dite : *Et je m'envolerai laissant loin derrière moi mes ennemis!* Parole de défi, destinée d'abord à impressionner son interlocuteur et qui le bouleversera lui-même ensuite comme certains poèmes dont le sens logique et grammatical n'apparaît qu'après qu'on a joui de leur charme. (MD, p. 110-111.)

La mémoire est donc cette manière d'apparaître et de chercher dans le discours de soi et dans le nom ce qui ne nous fait pas encore défaut. Cette mémoire, inscrite sous ces différents scénarios, crée une sorte de décalage et met à l'avant-scène un oubli qui, selon Quignard, est ce qui erre en nous. « L'oubli est initial. C'est l'amnésie propre de l'enfance. Pour redoubler la difficulté de cette défection, cette amnésie initiale elle-même est double. Deux amnésies errent en nous : l'origine et l'enfance », écrit-il (LN, p. 65). Or, l'idée d'enfance chez Des Forêts est précisément ce qui hante le discours, comme ce qui met à l'écart et qui fait séparation : « L'enfance a chez Louis-René des Forêts le goût d'un arrière-pays et tend à créer une distinction, une séparation entre un ici et un maintenant d'une part, un ailleurs et

⁹⁷ *Ibid.*, p. 137.

⁹⁸ *Op. cit.*, Paul Ricoeur, p. 374.

un alors d'autre part qui, de par leur statut de miroir énigmatique, projettent une ombre sur le présent de l'écriture et le disjoignent⁹⁹. »

En désaccordant les voix et en disséminant le texte qu'il nous donne à lire, Des Forêts creuse la problématique de l'enfance et remet en doute l'infailibilité de la mémoire devenue adulte, et par là édulcorée, mais toujours habitée par cette enfance qui flotte autour du sujet. La voix, laquelle fait figure de distance dans *Une Mémoire démentielle*, mais aussi dans *La Chambre des enfants*, recompose le moment où le silence et l'enfance représentent ce mouvement de dépossession, à l'intérieur duquel la réalité se dissimule sous différents canevas. Cette dépossession s'accorde par conséquent avec cette expérience qui nous initie au mot ou à la langue, tout comme le formule Quignard dans un de ses *Traités*: « De même l'apprentissage de la langue, lorsqu'on ne parle pas encore, dans l'enfance : c'était porter à ses lèvres une proie que tous les individus qu'on enviait avaient à la bouche¹⁰⁰. » Ainsi, la langue et le discours sont l'effet d'une envie et d'une sorte d'imitation : imiter la voix des autres dans *La Chambre des enfants* forme le discours, alors que simuler le chant dans *Une Mémoire démentielle* rejoint ce moment où l'on ne parle pas encore.

Enfin, les retours à l'enfance et au passé témoignent d'une mémoire active qui se reconstruit au fil d'un oubli de ressource, lequel accentue l'effet d'une certaine dépossession, entretenant chez le narrateur le désir de revenir à l'enfant muet qu'il a été. Lui donnant ainsi accès à ce seul événement qui le hante, sa mémoire tente de regagner la matière fugitive de ses souvenirs, non pas dans le dessein de fixer des mots ni de leur assurer une certaine pérennité, mais bien dans celui d'inventer une histoire qui les sauve de l'oubli. Une grande mobilité parcourt donc les textes, et le geste qui fait advenir ce passé n'est rendu possible que dans la mesure où il est traversé par l'oubli et par le caractère périssable de la mémoire. « L'oubli est initial », notait Quignard, et c'est en ce sens que le thème de l'enfance, mais aussi et surtout celui du silence qui lui est associé, peut se rapprocher d'un retour à l'origine et au nom, dans leur mobilité et leur indétermination propres.

⁹⁹ *Op. cit.*, Thierry Durand, p. 97.

¹⁰⁰ Pascal Quignard, *Traités II*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 1990, p. 557.

3.3.3 Langue et enfance

Le sujet, traversé par l'oubli et la perte du nom, paraît animer une voix du passé et réactualiser une temporalité qui s'inscrit dans la répétition, dans la circularité symbolisée par un temps mythique dans le conte de Quignard et par une histoire indéfiniment réitérée dans *Une Mémoire démentielle* de L.-R. Des Forêts. En ce sens, le déploiement de cette mémoire projette sur le présent une ombre et tend à montrer la voix du sujet comme ruine, mais aussi comme la trace d'un passé exaltée par une voix de l'errance, et surtout de l'enfance, c'est-à-dire « d'avant la mue, d'avant l'étranglement¹⁰¹ ». Les parcours des personnages du *Nom sur le bout de la langue* et l'histoire trafiquée du narrateur dans *Une Mémoire démentielle* s'engagent dans la recherche symptomatique d'une voix perdue, marquant par là un geste qui sonde « sous et dans les énoncés les motifs de son surgissement¹⁰² ».

Sous le monde, ou en dehors de celui-ci, la voix part et revient; elle défaille et se régénère, les thèmes du temps désajusté et de l'enfance devenant indissociables du mot, de la langue. Le temps s'articule en effet entre un passé incertain que tentent de retrouver les personnages dans les écrits de Des Forêts, et une sorte d'intemporalité que l'on retrouve dans le conte de Quignard. Le temps de l'immémorial et de la répétition vient se joindre à l'absence d'écriture et de linéarité, dans l'espace de la mélancolie du sujet devant ce qui lui échappe. Ou peut-être est-ce une nostalgie, comme l'exprime Quignard, une « nostalgie du réel d'avant la langue, qui indique le foyer rayonnant, c'est-à-dire la scène violente, c'est-à-dire le réel d'avant la réalité » (*LN*, p. 76). Or, en se plongeant dans un mutisme profond, le sujet traque une autre voix, qui n'est plus tout à fait vivante puisqu'elle ne s'entend pas, réhabilitant de fait les voix mortes de l'enfance.

Toutefois, ce ne sont pas des voix qui s'installent temporellement en amont ni en aval du langage, mais qui se situent plutôt à l'extérieur de toute temporalité, faisant revivre le passé comme un nouveau présent, dans la répétition de la différence, dans le rappel du

¹⁰¹ *Op. cit.*, Sarah-Dominique Rocheville, p. 64.

¹⁰² *Op. cit.*, Dominique Rabaté, 2004 (1991), p. 57.

dissemblable. Par conséquent, le monde de l'enfance n'est pas situé sur une ligne temporelle ni dans une région antérieure à celle du langage. À cet égard, et relativement aux rapports qu'entretiennent la langue, l'expérience et le sujet, Agamben note dans *Enfance et Histoire* :

L'expérience, de l'enfance dont il s'agit ici, ne peut être simplement quelque chose qui précède chronologiquement le langage et qui cesse d'exister à un moment donné pour accéder à la parole; il ne s'agit pas d'un paradis que nous quitterions définitivement un jour pour nous mettre à parler; elle coexiste originellement avec le langage, ou plutôt elle constitue dans le mouvement même du langage qui l'expulse pour produire à chaque fois, l'homme comme sujet¹⁰³.

On comprend par là que la langue est indissociable de son origine, c'est-à-dire de ce point qui l'a vu naître et qui n'est jamais passé, comme si n'existait aucun moment-charnière entre une enfance muette et une existence parlée. L'enfant évoque plutôt une tension entre le monde du mutisme et celui du parler, qui s'inscrit justement au cœur de ce qui s'absente du langage, dans ce qui est perdu en lui. Le manque du nom chez l'homme se donne ainsi à penser comme étant premier, dans la mesure où la nostalgie du perdu précède l'objet, et par là aussi, le monde. Le mouvement des récits de Des Forêts et Quignard maintient le nom et la voix dans une région qui s'éloigne du sujet — dans l'ombre de l'oubli ou dans un présent qui ne se donne jamais dans sa présence pleine — et au cœur de laquelle l'expérience du mutisme se traduit comme ce qui s'associe à l'origine, dans l'idée d'un retour du perdu : « Écrire, c'est prendre le temps du perdu, prendre le temps du retour, s'associer au retour du perdu. » (*LN*, p. 93.) L'oubli chez Quignard se distingue ainsi d'une mémoire qui est habituellement comprise par l'acte « d'apprendre par cœur » et se traduit dans le conte comme une sorte de rappel au sein duquel s'emmagasinent les traces de l'oublié.

En installant dans le discours ce que l'homme ignore, c'est-à-dire l'enfance, les récits mettent à l'avant-scène cette idée selon laquelle l'*infans*, ou l'*en-fance*, pour reprendre les termes d'Agamben, est ce qui demeure, dans la mesure où il s'agit du reste irréductible du langage. L'utilisation du terme *en-fance* vient par là accentuer cette séparation, la scission entre langue et discours, mais garde pourtant en elle un trait et une union inaltérables qui

¹⁰³ *Op. cit.*, Giorgio Agamben, p. 62-63.

lient le moment où l'on ne parle pas encore au monde du langage. Autrement dit, et comme l'expose Lyotard dans son introduction à *Lectures d'enfance*, le discours persiste à fixer l'enfance en tant qu'elle est toujours perdue, mais qu'« à son insu, il l'abrite ¹⁰⁴ ». C'est donc dire que l'enfance se présente comme étant inséparable de la voix et du lieu de son surgissement. On le remarque d'ailleurs chez le jeune chanteur de Des Forêts, dont la fusion avec le chant diffuse sur la scène le caractère sacré et primordial des voix de l'enfance : « Le chant sacré accompagne ce phénomène de transfert, et, bien qu'il n'en soit encore qu'un des plus négligeables interprètes, il se figure orgueilleusement que c'est de lui seul que ce chant est issu — qu'il est ce chant même. » (*MD*, p. 113.) De cette manière, la voix chez Des Forêts et Quignard réside dans la recherche d'une enfance perdue puisque cachée derrière le discours, les thèmes de la mémoire et de l'oubli venant y redéployer l'appel ou le rappel de soi et de l'autre, du nom et de l'expérience.

En conclusion, la recherche du nom qui se déploie dans les quatre récits s'investit dans différents parcours qui font glisser le sujet et la voix du mutisme à l'absence de prise sur l'objet. La mutité institue l'expérience comme ce qui est le fruit d'une sorte de salut, alors que l'absence de maîtrise rend compte d'une langue qui fuit le sujet. Chez Klossowski, la double identité sous le nom et le corps de Roberte se donne à voir dans un geste qui consiste à dénoncer, c'est-à-dire à trahir, dans la surenchère, le nom du sujet. Aidé par la supercherie et le simulacre, le personnage d'Octave cultive le désir d'ouvrir et d'offrir le nom et l'identité de Roberte par l'intermédiaire de tableaux qui, dans leur silence, diffusent et imitent un dire étouffé par la censure. Propulsant du même coup à l'avant-scène une sorte de répétition qui fait durer le temps de la représentation, les tableaux sont une manière de conserver l'incohérence et de la figer paradoxalement sous l'identité de Roberte, pourtant toujours double et indéterminée.

La nature instable et imprécise du nom s'installe également dans les fictions de Quignard et Des Forêts, à l'intérieur d'une mémoire et d'un oubli qu'on dit de réserve, lequel est constamment en voie de se reconstruire à partir d'un passé éloigné ou incertain. Le temps

¹⁰⁴ Jean-François Lyotard, *Lectures d'enfance*. Coll. « Débats ». Paris : Galilée, 1991, p. 9.

circulaire du conte *Le Nom sur le bout de la langue* et l'espace habité par une ombre qui désajuste le présent de l'énonciation dans *Une Mémoire démentielle* impliquent un mouvement qui se déploie dans l'errance et la mobilité. De cette façon, c'est dans l'appel et le rappel de ce qui manque et dans l'addition des multiples oublis que le nom et la voix arrivent à surgir. C'est dans l'attente du retour du nom et dans le paysage oublieux, dans la promesse d'une vie heureuse et dans l'expectative d'une gloire posthume que le sujet se tient, et, en retour, que la voix du sujet se retient. Cette retenue, en mettant en place l'instant sacré d'une enfance qui ne parle pas, parvient à redéfinir la voix en tant qu'elle est la recherche du perdu et de l'oublié qui rendent possible la mémoire vive.

Nous pourrions ainsi dire que les différentes postures de la voix nous conduisent toutes vers ce même point : son impossible théâtre et l'urgence d'un retour. L'indétermination du nom et de son lieu d'émergence fait appel à une pratique singulière qui se situe à la jonction d'une mémoire imparfaite et d'une réalité fantasmée. La poursuite d'une expérience constituante et originaire est de ce fait le mouvement d'un détour par l'origine et se retrouve dans l'intervalle indéfinissable du mot oublié, du mot d'avant le mot, de ce qu'on pourrait appeler un *avant-langage*. Surgissant d'un ailleurs, d'un procédé discursif qui tente de puiser le nom en des lieux lointains, le phénomène de la voix naît d'une promesse rompue, d'un refus et d'une perte qui renvoient à une sorte de battue. En revanche, cette battue a pour effet d'éloigner davantage la voix et le nom en les faisant saillir en des lieux passés et parfois impénétrables, la pensée venant d'une autre dimension, illisible et silencieuse.

Le silence, lequel est nourri par l'expérience d'une difficile prise de parole, de même que l'impropriété du nom, produit par conséquent un décalage et témoigne en quelque sorte de la situation originaire du langage et de l'écriture. Une situation originaire — en ce que le langage paraît indissociable de la perte et de l'oubli — à l'intérieur de laquelle le sujet fait l'expérience de la différence, comme *différance*. La saisie du réel, en passant d'abord par la perte, favorise la mobilité du nom et du sujet; elle les fait durer au sein de métamorphoses et de modifications, c'est-à-dire dans une certaine réécriture. Le geste de réécriture dans les récits pourvoit un sujet et une voix toujours plus opacifiés, lesquels s'inventent et se réinventent inlassablement, portant en eux le mouvement à la fois d'une discontinuité et

d'une continuité de la mémoire, celle-là même qui rend possible l'identité. En façonnant un sujet qui choisit le lieu de fantasmes et de réinventions, les récits échappent à l'inertie d'un temps et d'une identité fixes, et repoussent en même temps les frontières du sens.

CONCLUSION

« Notre vie est dans le fait du discours¹⁰⁵ », écrit Georges Steiner dans *Langage et silence*. Ce postulat prend une consistance particulière dans les récits de Klossowski, Des Forêts et Quignard, où le sujet habite un « je » immatériel et silencieux, en constante mouvance. Ce mémoire, en liant la problématique de la voix à un sujet sur le seuil d'une disparition, s'est laissé conduire par des notions tout aussi insituables que ce « je » éthéré — en ce qu'il a de *fiction convenue* — dans la mesure où la *différance* et la *trace*, chères à Jacques Derrida, s'inscrivent dans un lieu conceptuel impropre à la fixité. Parcourant les récits, en quête du lieu où pourrait apparaître le sujet de cette disparition, ce travail s'est réalisé au sein de variations qui enserrent en ces bordures des fictions fluctuantes et fugitives. Principales caractéristiques de cette communauté esthétique, la fluctuation et la fugitivité des récits de ces trois auteurs ont paru matérialiser un certain démantèlement de la présence subjective et une précarité au cœur de la parole. En nous inspirant de l'assertion de Steiner, nous pourrions ainsi dire, à la suite de notre réflexion sur les fictions à l'étude, que la vie est dans la forme et dans la vitalité du silence; elle est la dépense et le reste de ce qui ne se trouve pas dans le discours.

Notre hypothèse de départ, qui consistait à reformuler la problématique de la voix dans l'espace d'une *différance* et d'un *épuisement*, nous a permis de vérifier comment les récits de *Roberte ce soir*, *La Chambre des enfants*, *Une Mémoire démentielle* et *Le Nom sur le bout de la langue* se donnent à penser dans un processus de dissémination et d'effacement du sujet. Les nombreux mouvements et la composition des récits projettent de ce fait un questionnement, présent en philosophie comme en littérature, des rapports entre le sujet et son inscription dans la langue et le monde. Les récits, en se définissant en marge de la forme romanesque, cristallisent cette crise du sujet et du discours, et montrent les déplacements

¹⁰⁵ Georges Steiner, *Langage et silence*, trad. de Lucienne Lotringer. Coll. « Pierres vives ». Paris : Seuil, 1969, p. 27.

grâce auxquels l'écriture ne reste pas campée dans l'illusion des effets narratifs d'un *vouloir-dire*. L'écriture se donne dans un rapport problématique au présent, c'est-à-dire dans un présent ambigu, comme le formule d'ailleurs Dominique Rabaté au regard de la littérature française moderne. Ce présent ambigu, ou cette *différance*, ouvre en l'occurrence sur l'espace et le temps d'une expérience qui n'est ni une *auto-affection* ni un retour à soi.

D'abord, en interrogeant leurs propres usages et pratiques d'inscription, les récits de ces auteurs introduisent un doute au sein de l'imaginaire de la voix et marquent l'écart du sujet à lui-même. Nous avons vu, dans le premier chapitre, que cet imaginaire était à penser au point d'articulation des fictions qui fétichisent l'objet « voix », et de celles qui à l'inverse, se définissent à partir de l'idée d'un désenchantement. Se situant quant à eux sous la gouverne d'un désenchantement, les auteurs que nous avons étudiés affirment, en cela, que le rapport à la voix s'effectue essentiellement par le détour et se maintient dans la distance. La voix devient, notamment chez le personnage d'Octave dans *Roberte ce soir*, l'adresse de celui qui souhaite parler de soi sans se dévoiler ou se trahir. Les régions du discours ne communiquent entre elles que par les parcours les plus compliqués et détournés, les plus retors. Et c'est dans l'espace et le temps de ces récits que les notions de *différance* et de *trace* occupent une place essentielle vis-à-vis de la voix, en ce qu'elles rendent compte de l'identité du sujet dans une division à soi et dans la dimension de l'autre.

Entendue comme le mouvement de se détourner, cette dissolution du rapport présent à soi dans la voix dessine à l'intérieur des récits l'identité du sujet d'une manière renversée, plus précisément par les vicissitudes du détour, représentées par le truchement d'un autre, ainsi que par le trucage et la lutte. La voix s'emmêle, et puis s'expose, par exemple dans *La Chambre des enfants*, à travers les subterfuges et une pratique de la pantomime : « C'est donc l'interprète de Jacques qui, par la voix de Paul, parle maintenant avec le mécanisme imbécile d'un petit paysan aussi indifférent à la matière de sa leçon qu'au ton sur lequel elle devrait être dite. » (*CH*, p.82.) On y parcourt donc l'espace contradictoire d'une présence réelle : réelle dans la mesure seulement où le sujet s'éloigne du monde et que son absence prend

place où la voix s'irréalise, où elle n'arrive plus à s'authentifier¹⁰⁶. Ce procédé pille l'identité subjective et y fait le vide dans le *mi-voix* ou le *sans-voix*; il marque le point où cesse de résonner la voix au creux du sujet.

De cette façon, parler est un acte qui adopte une multitude de ruses et d'artifices, révélant un sujet qui s'absente de son discours, et en même temps, du monde. Mais cette absence du sujet ne s'accorde pas avec une idée toute phénoménologique d'une suspension qui met entre parenthèses un univers empirique pour mieux y saisir l'objet visé; nous l'avons vu, elle disperse la voix et rend incertain le discours. L'atomisation de la voix et le mutisme dans les récits réalisent un décalage entre le sujet et sa possible emprise sur le réel, contrecarrant dans ce même élan l'idée d'une indubitable proximité entre la voix et celui qui la véhicule. La voix est donc une matière propice au frayage, à l'acte de tracer des lignes de fuite.

Ces lignes de fuite construisent, par conséquent, une sorte de théâtre qui devient peu à peu une œuvre impossible pour la voix et pour le sujet, puisqu'il ne subsiste que dans l'intervalle d'une longue attente, découvrant le sujet pour le cacher ensuite, dévoilant la voix pour aussitôt la taire. Dans le deuxième chapitre, on a remarqué que les mouvements qui parcourent les récits résident dans un dessaisissement et un ressaisissement de la voix, matérialisés par un corps et un espace constamment en fuite, cette double structure en appelant à une écriture qui lie le sujet à un ordre symbolique instable. En ce sens, la dimension corporelle qui s'investit dans les récits sert à transmettre ce qui ne se dit pas, par le biais de postures et de poses, de gestes des mains et de contractions du visage. Rejoignant le culte du corps comme retour de la voix, les différentes médiations et l'exercice d'une écriture corporelle et silencieuse sont l'ultime moyen de parler en refusant de communiquer; le refus se confondant également avec la difficulté de partager l'espace discursif. Déserté par la voix, le sujet nous a semblé choisir une fois de plus l'acte du détournement, de sorte que la voix — faite d'emprunts, logée dans des corps statufiés et muets — consigne la parole dans des espaces suspendus, peut-être aussi conçus à l'image d'un perpétuel recommencement, où réside une identité fragmentée et non plus figée.

¹⁰⁶ Cf., Dominique Rabaté, 1991, p. 99. Voir aussi l'introduction du mémoire.

En effet, le caractère itératif et permutable des différentes scènes des récits, où par exemple Jeûne, dans le conte de Quignard, part à la recherche du nom en tirant le fil qui le conduit chaque fois au nom du Seigneur, remplace la linéarité par l'espace sphérique, c'est-à-dire par l'idée que tout revient, que tout recommence toujours. Insérant la voix dans les mouvements de chute, de reflux et d'ascension, les récits se composent dans l'émiettement et l'éclatement d'une poétique qui consiste à revenir sans cesse sur les mêmes motifs. Les gestes de Roberte dans la photographie et le théâtre, l'extase du petit chanteur et le nom perdu sont les points à partir desquels chaque histoire se réitère indéfiniment et chute dans la répétition. Définis comme centres, ces motifs construisent une histoire circulaire découlant d'une forme de chaos comme « trou noir », où l'identité du sujet reste pourtant insituable et fugitive, la répétition étant commandée par l'oubli. Toutefois, cet oubli est selon Klossowski la condition de la conscience actuelle du sujet :

À l'instant où m'est révélé l'Éternel Retour, je cesse d'être moi-même *hic et nunc* et je suis susceptible de devenir d'innombrables autres, sachant que je vais oublier cette révélation une fois hors de la mémoire de moi-même; cet oubli forme l'objet de mon présent vouloir; car pareil oubli équivaudra à une mémoire hors de mes propres limites : et ma conscience actuelle ne sera établie que dans l'oubli de mes autres possibles identités¹⁰⁷.

La structure du théâtre de ces auteurs se déploie ainsi dans la malédiction de ce qui se répète interminablement, changeant l'essence du sujet, ou « l'unique », en une identité plurielle, en « d'innombrables autres », puisque cet *éternel retour* suppose que rien ne commence ni ne finit jamais. La voix et le sujet, en étant liés à une constante réinscription dans l'espace et le corps, tracent le circuit d'un retour et sont mis en scène dans une succession de suspensions, ou *tableaux vivants* — pour reprendre l'expression de Klossowski —, ceux-ci conservant l'incohérence et l'écart entre le nom et le réel, entre la pensée et le signe. Par là, plus le sujet s'éloigne du point, plus il semble s'en approcher.

L'espace des récits, favorable à la répétition, et où se joue le théâtre d'une déterritorialisation et d'une reterritorialisation, rejoint une conception de la temporalité

¹⁰⁷ *Op. cit.*, Pierre Klossowski, 1978, p. 94-95.

comprise comme retour. Affectés par la perte — du nom, de la mémoire et de l'identité — les personnages cherchent dans l'espace et dans la voix une manière de se réapproprier ce qui manque, et créent du même coup l'effet d'une boucle, d'une trajectoire qui produit un retour dans le dissemblable. En ce sens, l'espace sert également à fabriquer du temps, en le compressant dans le lieu de la représentation, c'est-à-dire qu'il le retient dans une forme de condensation, comme le souligne Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace* :

Dans ce théâtre du passé qu'est notre mémoire, le décor maintient les personnages dans le rôle dominant. On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces de la stabilité de l'être, d'un être qui ne veut pas s'écouler, qui, dans le passé même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut « suspendre » le vol du temps. Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça¹⁰⁸.

Or, le vécu posé en suspens chez Klossowski, la mise en place d'un paysage oublieux chez Quignard, ainsi que le travail de la mémoire chez Des Forêts, forment en eux une série de clichés de temps compressé, où les personnages jouent toujours la même scène, mécaniquement. Récupérant la mémoire en tant qu'elle fonctionne par « une suite de fixations », les récits disjoignent le présent pour y montrer la perte, et illustrent ce mouvement de récupération du temps dans la suspension des scènes. En effet, on a vu dans le troisième et dernier chapitre, que le théâtre de la voix de ces fictions, soufflé par l'instabilité et le flottement, cherche à recréer un temps passé et à reconstruire une mémoire de l'oubli, en fabriquant un espace en perte, voué à de multiples variations et à la division. En ancrant la voix au lieu du surgissement du mot, à la mémoire et aux traces du passé, l'espace et le corps suspendent le temps de l'énonciation pour l'offrir ailleurs et autrement. Ils sont par là ces territoires où peut séjourner une mise en scène de la perte et de la mutité, et où le son, à chaque fois qu'il y a un retour de la voix, est fait comme un prisme d'espace-temps¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*. Coll. « Bibliothèque de philosophie ». Paris : Presses Universitaires de France, 1957, p. 27.

¹⁰⁹ Cf., Gilles Deleuze et Félix Guattari, p. 430.

L'espace et le temps prennent de cette manière la forme d'un retour qui, d'une part, apparaît comme l'horizon du mot qui manque — lequel est celé et caché sous le monde qui fuit le sujet — et, d'autre part, inscrit une cyclicité au coeur des mouvements, passant d'une perte de la voix à sa réapparition, de l'oubli du nom à sa remémoration. C'est donc d'un autre temps qu'il est question, celui d'une mémoire vive qui plonge le sujet dans l'enfance et dans l'oubli. En cherchant et en perdant le nom, en refusant de s'y loger et en en étant privés, les personnages des récits semblent ne rien dire de leur identité, portés à la réinventer inlassablement. Et cette réinvention requiert la dimension de l'oubli, comme l'explique Klossowski à propos de l'éternel retour nietzschéen, un « oubli initial » selon Quignard qui ne se distingue plus du silence ni de l'*infans*, et qui est la marque que la propriété du nom ou du sujet n'est jamais donnée. Le sujet se tient dans l'écart, dans la *différance* de qu'il a été et de ce qu'il est, de ce qu'il n'a jamais su ou ne sait plus nommer.

Aussi, la voix devient-elle dans les récits le motif d'une discontinuité et d'un mutisme qui ne font que dévoiler davantage le sujet, en ce que sa nature est indissociable de la perte et de l'oubli. Le sujet circule au sein de petites rengaines et d'échanges de corps, de conversions et de circuits aléatoires, de dépouillements et de redécouvertes, d'enchaînements et de suspensions, bref, il est sur le seuil d'une perte de fondements qui l'inscrit néanmoins comme point de départ et de rupture. Cependant dépourvu de moment-charnière, comme on l'a souligné à propos du thème de l'*infans*, le sujet est ce point instable qui ne cesse de se recréer; il est le foyer de l'autre et de l'inidentifiable, l'affirmation muette qu'il n'est que recommencement et promesse. La souveraineté du sujet se découvre donc dans un silence à venir, ce dernier choisi comme destin, mais un destin qui ne comprend pas de fin; le sujet se récupérant dans l'horizon du mot qui manque, tout en se délivrant d'une parole vaine et astreignante. Par là, le sujet s'inscrit dans un temps qui marque un écart vis-à-vis de ce qui est : l'inappropriable et sa volonté de réappropriation dans le silence le placent face à un *immémorable*¹¹⁰ qui le forme et le reforme, qui le fonde et le refonde. Le temps du retour est ce qui s'investit dans un rapport d'intensité et dans un état qui se rapprochent de l'enfance, c'est-à-dire dans cet intervalle où le sujet ne parle pas encore, cette « bouche close » capable de le murmurer, de le « dire ».

¹¹⁰ Cf., Louis-René des Forêts, *Face à l'immémorable*. France: Fata Morgana, 1993.

BIBLIOGRAPHIE

a. Corpus étudié

Klossowski, Pierre. *Roberte, ce soir* (1954). Dans *Les lois de l'hospitalité*. Coll. L'imaginaire ». Paris : Gallimard, 2001, pp.106-173.

Des Forêts, Louis-René. « La Chambre des enfants » et « Une Mémoire démentielle ». Dans *La Chambre des enfants*. Coll. « L'imaginaire ». Paris : Gallimard, 1999 (1960), 196 p.

Quignard, Pascal. *Le nom sur le bout de la langue*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 1995 (1993), 107p.

Autres ouvrages des auteurs étudiés

Klossowski, Pierre. *Les lois de l'hospitalité*. Coll. « L'Imaginaire ». Paris : Gallimard, 2001 (1965), 350 p.

_____. *Nietzsche et le cercle vicieux*. Paris : Mercure de France, 1978, 357 p.

_____. *Tableaux vivants. Essais critiques 1936-1983*. Paris : Le Promeneur, 2000, 191 p.

_____. *Sade mon prochain*. Précédé de *Le philosophe scélérat*. Paris : Seuil, 1947, 188 p.

Des Forêts, Louis-René. *Le Bavard*. Coll. « L'Imaginaire ». Paris : Gallimard, 1990, 160 p.

_____. *Face à l'immémorable*. France : Fata Morgana, 1993, 48 p.

Quignard, Pascal. *Rhétorique spéculative*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 2002 (1995), 198 p.

_____. *Traités I*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 1990, 607 p.

_____. *Traité II*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 1990, 671 p.

b. Corpus théorique

Le choix des études sur Pierre Klossowski

Blanchot, Maurice. « Le rire des Dieux ». Dans *L'Amitié*. Paris : Gallimard, 1971, pp. 192-208.

Castanet, Hervé. *Pierre Klossowski, la pantomime des esprits*; suivi d'un entretien de Pierre Klossowski avec Judith Miller. Coll. « Psyché ». Nantes : C.Défaut, , 2007, 229p.

Chénier, Jean-François. *Le complot herméneutique : passion et cognition dans l'œuvre de Pierre Klossowski*, Mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2002, 111 feuillets.

Deleuze, Gilles. « Klossowski et les corps-langage ». En Appendice de *Logique du sens*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 1969, pp. 325-350.

Decottignies, Jean. « Klossowski, romancier du défi ». Dans *L'Écriture de la fiction*. Paris : Presses Universitaires de France, 1979, pp. 151-195.

Foucault, Michel. « La prose d'Actéon ». Dans *Dits et Écrits*. Paris : Gallimard, 1994, pp. 326-338.

Le choix des études sur Louis-René des Forêts

Avni, Ora. « Silence, vérité et lecture dans l'œuvre de Louis-René Des Forêts ». *MLN, Comparative Literature*, vol. 102, no.4, French Issue. Baltimore, (septembre) 1987, pp. 877-897.

Blanchot, Maurice, *Une voix venue d'ailleurs : sur les poèmes de Louis-René des Forêts*. Plombières-les-Dijon : Ulysse fin de siècle, 1992, 43 p.

_____. « La parole vaine » (1963). Dans *L'Amitié*. Paris : Gallimard, 1971, pp. 163-184.

- Bonnefoy, Yves. « Une écriture de notre temps ». Dans *La vérité de parole*. Paris : Mercure de France, 1988, pp. 115-259.
- Durand, Thierry. « Le sujet en souffrance dans l'œuvre de Louis-René des Forêts ». *French Forum*, (automne) 2001, pp. 91-110.
- Pingaud, Bernard. « Les pouvoirs de la voix », dans *L'expérience romanesque*. Coll. « Idées ». Paris : Gallimard, 1983, (pages)
- Quignard, Pascal. *Le Vœu de silence. Essai sur Louis-René des Forêts*. Paris : Galiée, 2005 (1980), 81p.
- Rabaté, Dominique. *Louis-René des Forêts : la voix et le volume*. Paris : José Corti, 1991, 194p.
- Roudaut, Jean. *Louis-René des Forêts*. Coll. « Les contemporains ». Paris : Seuil, 1995, 256 p.
- Wall, Antony. « La parole mystique est un prétexte », *Poétique*, no.88. Paris : Seuil, 1991, pp. 419-429.

Le choix des études sur Pascal Quignard

- Blanckeman, Bruno. *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. France : Presses universitaires du Septentrion, 2000, 222 p.
- Bonnefis, Philippe et Dolorès Lyotard (dir.). *Pascal Quignard, figure d'un lettré*. Paris : Galilée, 2005, 459 p.
- Marchetti, Adriano (dir.). *Pascal Quignard : la mise au silence*, précédé de *La voix perdue* par Pascal Quignard. Seyssel : Champs Vallon, 2000, 197 p.
- Pautrot, Jean-Louis et Christian Allègre. « Pascal Quignard ou le noyau incommunicable », *Études françaises*, vol.40, no 2 (2004), 136 p.
- « Pascal Quignard : La nostalgie du perdu. Entretien », propos recueillis par Nadia Sautel. *Magazine littéraire* no. 412, (septembre) 2002, pp. 98-103.
- Rouanet, Marie et José Bento. *Pascal Quignard : un fragment inédit : entretien*. Paris : Scherzo, 1999, 79 p.

Van Montfrans, Manet. « Mue, musique et mutisme dans l'œuvre de Pascal Quignard ». *Rapports Het Franse boek*, vol. 71, no 1 (2001), pp. 45-53.

Ouvrages théoriques

Agamben, Giorgio. *Enfance et histoire : Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*. Coll. « Critique politique ». Paris : Payot, 1989, 170 p.

Benjamin, Walter. « Le langage de l'homme et le langage en général » (1916). Dans *Œuvres, Tome I : Mythe et Violence*, trad. Maurice de Gandillac. Paris : Denoël, 1971, pp. 79-98.

Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine ». Paris : Presses Universitaires de France, 1957, 214 p.

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard, 1984 (1979), 400 p.

Benveniste, Émile. *Problèmes du langage*. Paris : Gallimard, 1966, 217 p.

Clerget, Joël. *Le nom et la nomination : source, sens, pouvoirs*. Toulouse : Érès, 1990, 340 p.

Christin, Anne-Marie (dir.) *L'écriture du nom propre*. Paris : L'Harmattan, 1998, 318 p.

Derrida, Jacques. *La voix et le phénomène*, Paris : Presses Universitaires de France, 1967, 117p.

———. *L'écriture et la différance*. Paris : Seuil, 1967, 436 p.

———. *La dissémination*. Paris : Seuil, coll. « Points », 1993, 445 p.

———. *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. Paris : Galilée, 1984, 118 p.

———. *De la grammatologie*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 1967, 445 p.

———. « “Il faut bien manger” ou le calcul du sujet. Entretien avec J-L Nancy ». Dans *Après le sujet qui vient, Cahiers Confrontation*, no.20, Paris, Aubier, 1989, pp. 91-113.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie, Tome II : Mille Plateaux*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 1980, 645 p.

Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine ». Paris : Presses Universitaires de France, 1997 (1968) 411 p.

———. *Nietzsche et la philosophie*. Coll. « Quadrige ». Paris : Presses Universitaires de France, 1997, 232 p.

Ducrot, Oswald. *Logique, structure, énonciation*, Paris : Minuit, 1989, 191 p.

———. *Le dire et le dit*, Paris : Minuit, 1984, 237 p.

Garcia Düttmann, Alexander. *La parole donnée*. Paris : Galilée, 1989, 227 p.

Genette, Gérard. *Figures III*. Coll. « Poétique ». Paris : Seuil, 1972, 285 p.

Huglo, Marie-Pascale (dir.), *Les imaginaires de la voix*. Études françaises, no.39,1, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2003, 162 p.

Husserl, Edmund. *Les méditations cartésiennes et les conférences de Paris*, trad. de Marc B. Launay. Paris : Presses Universitaires de France, 1994 (1929), 237 p.

———. *Recherches logiques*. Coll. « Épiméthée ». Paris : Presses Universitaires de France, 1991 (1900-1901).

Léonard, Martine et Élisabeth Nardout-Lafarge. *Le texte et le nom*. Coll. « Documents ». Montréal : XYZ, 1996, 347p.

Kerbat-Orechioni, Catherine. *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris : Armand Colin, 1980, 290 p.

Kristeva, Julia, (dir.). *Langue, discours, société : pour Emile Benveniste*. Coll. « Linguistique ». Paris : Seuil, 1975, 400 p.

Liotard, Jean-François. *Lectures d'enfance*. Coll. « Débats ». Paris : Galilée, 1991, 157 p.

Nancy, Jean-Luc. *Le partage des voix*. Paris, Galilée, 1982, 89 p.

Rabaté, Dominique. *Vers une littérature de l'épuisement*. Coll. « Les essais ». Paris : José Corti, 2004, (1991), 204 p.

———. *Poétiques de la voix*. Coll. « Les essais ». Paris : José Corti, 1999, 322 p.

Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Coll. L'ordre philosophique ». Paris : Seuil, 2000, 675p.

Robin, Régine. *La mémoire saturée*. Paris : Éditions Stock, 2003, 524 p.

Sibony, Daniel. *Le nom et le corps*. Paris : Seuil, 1974, 279 p.

Steiner, Georges. *Langage et silence*, trad. de Lucienne Lotringer. Coll. « Pierres vives ». Paris : Seuil, 1969, 252 p.

Weinrich, Harald. *Léthé. Art et critique de l'oubli*. Paris : Fayard, 1999, 316 p.

Yates, Frances. *L'art de la mémoire*, trad. de Daniel Arasse. Coll. « Bibliothèque des histoires ». Paris : Gallimard, 1975, 432p.

Autres références

Sarraute, Nathalie. *L'Ère du soupçon, Essais sur le roman*, Paris : Gallimard, 1956, 155 p.

Virgile. *Géorgiques*, trad. de Eugène De Saint-Denis. Coll. « Universités de France ». Paris : Les Belles Lettres, 1963, 126 p.

Ovide, *Les métamorphoses*, trad., introduction et notes par Joseph Chamonard. Paris : Garnier-Flammarion, 1966, 504 p.